

Euphonium i symfoniorkesteret.

En studie av euphoniumets bruksområder og roller innen orkestermusikken.

Geir Olav Aslaksen

Våren 2005

Universitetet i Oslo,
Institutt for musikkvitenskap.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Introduksjon

1.1 Innledning.	s. 3
1.2 Omfang.	s. 3
1.3 Problemstilling.	s. 5
1.4 Metode.	s. 5
1.5 Om framgangsmåten i hoveddelen.	s.10
1.6 Hva er gjort av forskning på feltet tidligere?	s.11

Kapittel 2: Instrumentet

2.1 Euphoniumets historie.	s.13
2.2 Bruk av disse eldre instrumentene i orkestersammenheng.	s.18
2.3 Definisjoner på forskjellige varianter av instrumentet.	s.21
2.4 Andre bruksområder for instrumentet.	s.25

Kapittel 3: Richard Strauss, *Don Quixote* og *Ein Heldenleben*.

3.1 Innledning.	s.26
3.2 <i>Don Quixote</i> .	s.26
3.3 <i>Ein Heldenleben</i> .	s.30
3.4 Euphoniumets rolle i verkene.	s.35

Kapittel 4: Leoš Janáček, *Sinfonietta* og *Capriccio*.

4.1 Innledning til Janáčeks musikk.	s.40
4.2 <i>Sinfonietta</i> .	s.42
4.3 Oppsummering, <i>Sinfonietta</i> .	s.45
4.4 <i>Capriccio for venstrehånds klaver</i> .	s.46
4.5 Oppsummering, <i>Capriccio</i> .	s.49
4.6 Sammenfatning av Janáčeks bruk av tenor tuba.	s.50

Kapittel 5: Holst: Planetene

5.1 Innledning.	s.53
5.2 "Mars"	s.55

5.3 "Jupiter"	s.58
5.4 "Uranus"	s.60
5.5 Oppsummering av <i>Planetene</i>	s.62

Kapittel 6: Andre komponister

6.1 Gustav Mahler: <i>Symfoni nr.7.</i>	s.65
6.2 Sjostakovitsj: "Adagio" fra <i>Gullalderen.</i>	s.67
6.3 Ottorini Respighi: <i>Pini di Roma.</i>	s.70
6.4 Bertil Palmar Johansen: <i>Mononese hersker over dag og natt.</i>	s.72
6.5 Generelt om andre komponisters bruk av euphonium.	s.73
6.6 Fellestrekk.	s.75

Kapittel 7:

7.1 Innledning til kapittelet.	s.77
7.2 Euphoniumets funksjon i samspill med andre instrumenter.	s.78
7.3 Har Roust og Robbins' teorier holdt mål?	s.80
7.4 Euphoniumets roller innen programmusikken.	s.83
7.5 Refleksjon over metodevalget.	s.84

Litteraturliste.	s.87
-------------------------	------

Sentrale innspillinger brukt under arbeidet.	s.94
-----------------------------------------------------	------

Figurreferanser.	s.94
-------------------------	------

Appendiks 1: Verkoversikt med originalnomenklatur	s.96
----------------------------------------------------------	------

Appendiks 2: Register og tekniske spesifikasjoner	s.102
----------------------------------------------------------	-------

Appendiks 3: Noteeksempler	s.103
-----------------------------------	-------

Kapittel 1: Introduksjon

1.1 Innledning.

Årsaken til valg av "Euphonium som orkesterinstrument" som tema, er at jeg mener det er et interessant felt da det er ukjent terreng for de fleste også for euphoniumister. Jeg ser på dette som en mulighet til å knytte dette arbeidet til et tema som forhåpentlig vis vil stille min egen og andres nysgjerrighet. Jeg fikk interesse for å finne ut mer om dette da jeg ble bedt om å spille sammen med et studentorkester ved deres oppsetting av Mussorgskys *Bilder fra en utstilling* (Ravels orkestrasjon). Med dette vokste interessen for instrumentets funksjon i orkesteret. Da instrumentet ikke er en del av en standard orkesterbesetning må det jo være en grunn til at enkelte komponister velger å benytte det. Det jeg ønsker å sette fokus på, er om instrumentet kan regnes som en "arvtager" for utdødde instrumenter eller om det har en selvstendig rolle som ingen andre instrumenter kan oppfylle. Det er mange historiske hendelser og oppfinnelser, som for eksempel overgangen fra ophicleide til basstuba, som leder fram mot den moderne euphoniumet, som jeg vil se nærmere på i neste kapittel. Mange av de tidlige utgavene av instrumentet, og liknende instrumenter i klang og register, har så godt som dødd ut, og holdes så vidt i live av noen få grupper entusiastiske mennesker i særskilte organisasjoner med interesse for historiske, så vel som musikalske aspekter ved disse instrumentene. En ren kartlegging av instrumentets funksjon gjennom tidene vil gi et noe svakt bilde av musikken, men ved å vektlegge noen komponisters nytteområde, vil resultatet bli mer musikkhistorisk riktig plassert. Jeg mener at funksjon ikke kan sees isolert fra historisk kontekst.

1.2 Omfang.

Denne oppgaven vil legges innen fagområdene musikkhistorie og instrumentkunnskap. Jeg vil studere hvordan instrumentet blir brukt i den aktuelle konteksten hvert enkelt stykke innebærer. Jeg vil se på hvordan romantikkens syn på større og utvidede messingseksjoner har inspirert komponister til å inkludere nok en tuba, i tillegg til basstubaen som faktisk har et lignende omfang men med en mye fyldigere bunn. Er det logisk med den orkestrale utvikling

at det skulle bli skrevet 149 verk (se appendiks 1) med dette instrumentet i orkesterbesetningen, og hvorfor har man så godt som sluttet helt å inkludere euphonium i orkestermusikken?

Etter å ha mottatt en artikkel av Colin Roust ved University of Michigan (Roust, 2001) om euphonium i orkestersammenheng, fikk jeg også inspirasjon til avgrensing av denne masteroppgaven. Roust nevner i sin artikkel tre bruksområder for instrumentet:

- A) solistisk,
- B) harmonisk, som medlem i trombone/ horngruppa
- C) som en oktavert ekstra tuba.

Jeg vil ta utgangspunkt i disse rollene når jeg i mine verkanalyser ser etter instrumentets funksjon og rolle.

Enkelte av verkene som er skrevet med euphonium i grovmessingrekka ligger et godt stykke utenom standardrepertoaret. Jeg kan for eksempel nevne Havergal Brians symfoni nr. 1, *The Gothic*, som etter urframføringen i 1927 ble omtalt i Guinness rekordbok som verdens største symfoni, skrevet for minimum et 200-manns orkester, fire messinggrupper, 500 sangere samt fire sangsolister. Jeg har derfor valgt å konsentrere meg om noe mindre omfattende verk, men fremdeles ikke stenge av for å trekke inn større og mer ukjente verk som eksempler til teksten. Jeg ser det mest hensiktsmessig å inkludere Richard Strauss, da han var den første som trakk inn euphonium i symfoniorkesteret som erstatning for wagnertenortubaen. Leoš Janáček er også en komponist som benytter instrumentet flittig, mye grunnet hans inspirasjon fra militærmusikken, som utgjør det kanskje viktigste markedet for instrumentet verden over. Av hans verker vil jeg se på hvordan instrumentet benyttes i sceneensembler og andre mindre grupper som for eksempel i kammermusikk. Dette kapittelet vil vise om metoden jeg velger nedenfor samt de teoriene som finnes rundt instrumentets funksjon og roller i det hele tatt vil fungere på musikk som viker fra den normerte orkestersituasjonen. Den siste komponisten jeg har tenkt å vektlegge er kanskje det mest kjente for euphoniumister; Gustav Holsts *Planetene* viser en allsidig bruk av instrumentet med klare solistiske trekk.

1.3 Problemstilling.

Jeg vil i denne oppgaven arbeide ut i fra en følgende problemstilling: *Jeg vil studere hvor utbredt bruk av euphonium er i orkestermusikk, samt se på årsaker til at det blir benyttet framfor andre lignende instrumenter. At instrumentet ble brukt fra 1899 (med Ein Heldenleben) og fram til 2. verdenskrig er en forholdsvis kjent sak, men hvorfor ble det så godt som fjernet fra orkestrene etter dette? Jeg vil hovedsakelig konsentrere meg om å se på hvilken rolle instrumentet har hatt i orkestersammenheng med tanke på affekt, samt funksjon i orkesteret som tuttiinstrument. I denne sammenheng vil jeg vektlegge musikk med en klart beskrevet narrativ progresjon, da denne musikkformen (programmusikk) vil hjelpe å befestе instrumentets rolle i orkesteret, og hvilken karakteristikk det innehar. Et siste element som er med på å påvirke en komponists valg av instrumentet er hans/ hennes bakgrunn / erfaring med instrumentet, gjerne fra andre kontekster.*

1.4 Metode.

Et viktig redskap for analyse av et instruments funksjon / rolle i et orkester er instrumentasjonsanalyse. Med dette mener jeg å studere hvordan en komponist tenker rundt sitt arbeide når han foretar valg av instrument, med hensyn til klangen han ønsker å oppnå med den aktuelle besetningen og utnyttelsen av denne. Det største problemet med instrumentasjonsanalyse er at det ikke er utformet noen egen metode som går direkte på klangfarge og opplevelse. Jeg har vurdert flere beslektede metodeformer og lest hva andre har benyttet seg av tidligere for å komme i gang. Vil det for det for min del være mest hensiktsmessig med en akustisk analyse eller en lytterorientert analyse? Rolf Inge Godøy ved Musikkvitenskapelig institutt, Universitetet i Oslo (1993) vektlegger, i forhold til mine mål, i alt for stor grad den fysiske delen av musikken¹, den som kan måles, mens jeg er ute etter hvordan lytteren opplever, tolker og forstår kunsten. Når en slik oppgave baseres såpass mye på tolkning, ville det være naturlig å først sikte seg inn på hermeneutikken som metode. Etter å ha lest litt om den musikalske hermeneutikken i New Grove dictionary of music² (2004), fant jeg fort ut at det ville blitt en forholdsvis tynn metodisk diskusjon. I New Grove snakkes det om å finne essensen i verket for å erverve seg det psykologiske innholdet. Dette tolker jeg

¹ Lydbølger og akustikk.

² Nettutgave, URL: <http://www.grovemusic.com>

som en mer helhetlig opplevelse og ikke så detaljert som det jeg er ute etter. Jeg vil heller studere hvert enkelt instrument og dets klang i forhold til andre. Det mest positive med denne artikkelen er nok at man prøver å vende blikket bort fra det noterte partituret og over på lytterens reaksjoner og persepsjon. Jeg har videre studert noen hovedoppgaver, blant andre Thomas Kleppers orkestrasjonsoppgave, skrevet ved institutt for musikk og teater ved UiO i 2000, for å se hvilke metoder som blir benyttet her. Klepper (2000) støtter seg til Walter Pistons (1961) teorier om teksturtyper, instrumentenes rolle som forgrunn, bakgrunn, kontrapunktisk bruk med mer. Dette ser jeg som nyttige innspill når jeg skal vektlegge enkelte partier, som er viktigere enn andre for analyseprosessens del, men går ikke så direkte på bruk av instrumentet i forhold til tolkning av musikken. Piston blir uansett et viktig hjelpemiddel i prosessen med å forstå klanglige forhold instrumentene imellom.

Hvilke forskjellige tilnærmingsmetoder kan man så benytte seg av for å fine ut av dette problemet? De som kan være aktuelle og dermed trekkes inn i en slik sammenheng kan være den kommunikative tilnærmingen "Enter the listener" (Feld, 1994), analyse i form av musikkstil, komponistens fordeling av roller og funksjoner og den hermeneutiske tilnærmingsmetoden. Det blir etter hvert naturlig å trekke inn flere av disse i den videre behandlingen av verkene jeg skal ta for meg. Når jeg nå skal se nærmere på Strauss' symfoniske dikt, er det på sin plass med litt informasjon om denne musikkformen og ikke minst filosofien bak å framstille utenommusikalske temaer i musikken. Dette gjelder også til en viss grad Janáček, som opererer med skjulte program, og Holst som beskriver en rekke tilstander, eller som det oftest er tolket, en rekke personifiseringer av planetene basert på mytologi.

For å se nærmere på programmusikk og symfoniske dikt, har jeg funnet frem noen artikler som definerer og avgrenser dette feltet fra tiden da dette var et forholdsvis nytt fenomen. R.W.S. Mendl (1932) definerer orkestral komposisjon som er inspirert av litteratur, historie, bilder eller andre utenommusikalske elementer som symfoniske dikt. Denne musikkformen beskrives som lik portretter av følelser, personer eller scener som forekommer i overtyrer og enkelte satser i symfonier fra og med Mozarts komposisjoner, som hadde et tema utenom musikken i seg selv. Forskjellen på "annen musikk" og symfoniske dikt er at satsene i en symfoni er en del av en større helhet, gjerne i tradisjonell sonatesatsform. Ut i fra denne definisjonen ekskluderer Mendl *Ein Heldenleben* som ofte sies å være oppbygd på en sonatesatsform. Han nevner også at musikkformen er oppfunnet av Liszt og at et fellestrekk

for alle symfoniske dikt er en grunnidé ("leitmotif", "idée fixe" etc.). Frederick Niecks påpeker i artikkelen *Programme music* (Musikal Times, 1904) at musikken ikke bare er i stand til å imitere lyder, men også gi visuelle inntrykk gjennom musikken. Norman Del Mar (1962) framhever romantikkens interesse for litteratur som årsak til denne musikkformens popularitet, mens Charles MacLean (1895) legger vekt på tre elementer i orkesteret som står for en omveltning i musikken og eksperimenteringen med klanger rundt slutten av 1800-tallet.

- 1) Instrumentenes utvikling
- 2) Komponistene påvirkes av krav fra publikum
- 3) Komponister jobber på kunstnerisk impuls. (MacLean, 1895)

Walter Werbeck diskuterer fenomenet programmusikk gjennom å trekke inn argumentene fra forskjellige profilerte personer fra den tiden denne musikkformen var ny, i sin bok *Die Tondichtungen von Richard Strauss* (1996). Liszt, som av mange regnes som programmusikkens far, mente at et program tilhører musikken som estetisk formål, mens Schopenhauer mente at programmet kun var en betydningsløs tilfeldighet. Constantin Floros framhever det litterære målet i musikken, og mente at det var det høyeste nivå musikken kunne oppnå.

"Die Musik könne Brüche und Risse aufzeigen, das Program hingegen müsse literarisch in sich konsistent sein" (Musikk kan påvise brudd og riss, mens program derimot må være konsistent litterært) [*min oversettelse*] (Constantin Floros, som sitert av Werbeck, 1996, kap. 1)

Dette synet deler også Richard Strauss, selv om han ikke framhever litteratur generelt som det høyeste innen kunst, men poesi. Dette leder oss videre inn på Gunnar Danbolts (1979) bærende spørsmål: "Hva er kunstens vesen?" Danbolt framhever at det som er felles objektivt for alle kunstverk, ikke ligger i kunsten, men i oss selv. Vår egen deltakelse i de sosiale rammene rundt objektet eller kunstformen blir, som ved læring av språk, en bærende faktor for å oppnå forståelse og innsikt. Man trenger rett og slett estetisk kompetanse som oppnås gjennom interaksjon og handling. Dette leder oss videre mot Arnold Isenbergs (1949) designasjonstori, som går ut på å lede oppmerksomheten mot det som anses som viktig. Isenberg opererer med en formel for kunstforståelse og estetisk bedømming, basert på å lede mottakeren i retning av de elementene som vektlegges. $V(\text{verdict}) + R(\text{reason}) \approx N(\text{norm})$. Hvis et bilde er fint, skal det forklares hva som er fint med bildet, før man kan trekke en

konklusjon om at alle bilder som inneholder dette / disse elementet (-ene) er fine. Normen beskriver forhold mellom estetiske kvaliteter og felles referanser for estetisk reaksjon. For at dette skal fungere er det viktig med en felles kultur som gir oss disse felles referansene. En kritikk vurderer ut i fra bestemte kvaliteter valgt ut av kritikeren. For at *andre* skal kunne forstå kritikken fullt ut må også den som mottar kritikken (leser den), kjenne til de utvalgte kvalitetene. Den kritiske leser vil fort se at "R" aldri logisk vil kunne bli forbundet med "V".

Når man analyserer instrumentenes nytteområde / bruksfelt i orkesteret, må man vurdere instrumentenes estetiske egenskaper. En diskusjon mellom to eller flere parter om et objekts estetikk, krever først og fremst at partene sitter med et felles begrepsapparat. Dette vektlegger Kjell Johannessen i *Kunst og kunstforståelse* (1978), som en av de aller viktigste faktorene for estetisk forståelse. Samtidig legger han persepsjon som grunn for vår oppfattelse av de estetiske egenskapene i et objekt. Begrepsapparatet (som er forskjellig fra hver person og hvert tilfelle) må fastsettes slik at man kan forstå hverandres estetiske uttalelser og meninger. Også Polanyi, forfatter av *Tacit Dimension* (1967), trekker inn persepsjon og trening, samt i stor grad *erfaring* innen området, som det aller viktigste for å forstå et håndverk som instrumentasjon kan være. Dette vil jeg i stor grad vektlegge videre i denne oppgaven. Et kjernesporsmål som jeg vil benytte meg av når det gjelder instrumentenes funksjon, er om de benyttes ut fra nedarvet skjult kunnskap eller lært gjennom stadig interaksjon med omverdenen? Med dette mener jeg at en nedarvet kunnskap om et instruments betydning kan stamme mange hundre år tilbake og kan være såpass godt forankret i den kulturelle konteksten at de som kjenner denne automatisk forbinder instrumentet med en funksjon / rolle. Gjentatte møter med objektet i dagliglivet kan gi oss liknende assosiasjoner, men de har kanskje nylig oppstått i kulturen slik at våre forfedre ikke hadde samme forhold til objektet. Som det eksempelet få tenker på når det gjelder en populær nyvinning i vår tid, datamaskinen. Når noen nevner dette apparatet i dag tenker folk flest i den industrialiserte del av verden, på et verktøy for informasjonsbehandling, mens det for noen år tilbake ble sett på som utenkelig at hver og en skulle ha utbytte av å eie en slik maskin. Det har i dag blitt en så naturlig del av folks liv at man ikke kan tenke seg en tid uten. Ved omtale av nedarvede reflekser tenker folk flest for eksempel på lyder som "skjærer" i øret hos de fleste av oss, som kan stamme fra vår tid som aper hvor rivaliserende arter laget lyder som minner om disse. De elementene jeg tenker på i denne sammenhengen strekker seg ikke så langt tilbake, men er likevel nedarvet i vår kultur. Når det gjelder instrumenter tror jeg gamle instrumenter med en særegen rolle, som det har opparbeidet seg over lang tid, kan forstås som kulturelt nedarvet skjult kunnskap.

Når jeg nå skal studere bruken av euphonium i en slik kontekst, møter man på et problem med en gang; instrumentet er såpass nytt at det er få kulturelt nedarvede assosiasjoner til dette instrumentets klang. Den mest kjente rollen instrumentet har hatt i vesten er med obligatstemmer i marsjer for janitsjarorkester. Militærmusikken blir da en referanse de fleste har til denne klangen spesielt i Tyskland, USA og England (spesielt innen brassband).

Hvis man ser instrumentasjon som et håndverk forklarer det også hvorfor det ikke finnes noen etablert metode. Når det er snakk om kunnskap som overføres gjennom mesterlære eller erfaring, som er mest aktuelt her, blir det ingen fag ut av det. Uten et skolefag blir det heller ikke utviklet noen vitenskap. Det kan forklare hvorfor det er såpass lite materiale rundt instrumentasjonsanalyse. Samtidig med disse nevnte momentene vil jeg også vektlegge kulturell kontekst i denne besvarelsen. Den kulturelle konteksten forteller oss om klangideal, bruksområde for musikken og funksjon i samfunnet. Denne er i mange tilfeller såpass forskjellig fra kultur til kultur (se bare på forskjellen mellom jazz, techno, vestlig klassisk musikk og gamelanmusikk), at analysen bærer eller faller gjennom på kunnskap om konteksten. De fleste som driver med musikk i Norge har en idé om det vestlige klangidealet, og derfor velger jeg å konsentrere meg om det spesifikke ved den aktuelle komponistens musikk. For å sette seg inn i den aktuelle konteksten, kan man gjøre slik som jeg har tenkt, å bruke biografier og lignende materiale for lettere å forstå hva som ligger til grunn for valgene komponisten har tatt.

Med en slik analyse følger det visse utfordringer som fremdeles er like problematiske som MacLean beskriver i artikkelen fra 1895. Det finnes nemlig ingen etablert metode eller vitenskap rundt instrumentasjonsanalyse. Veien må oppdages mens den går, siden det ikke er noen faste rammer eller noen utviklet norm på hvordan en slik analyse bør være for best mulig resultat. Det praktiske faget ”instrumentasjon” dreier seg i følge Godøy (1993) om å analysere en problemstilling før man selv instrumenterer, for så å danne seg et inntrykk om hvordan noe vil høres ut, og hvorfor det gjør det. Dette synet deler han også med Piston (1961) til en viss grad, som fremhever at man selv bør forsøke å forenkle partier, prøve å instrumentere selv for så å sammenligne ulikhetene med originalen. Derfra har man grunnlaget for en instrumentasjonsanalyse. Jeg vil ikke gå så dypt til verks da jeg konsentrerer meg i større grad om sosial og kulturell kontekst. Forholdet mellom intensjon og den reelle klangen blir da sentralt. Lytting blir da en viktig del av grunnlaget jeg legger baserer meg på i forkant av analysen. Fagfolk jeg har snakket med vektlegger også dette, men ved å styre dette

i retning av tolkning, funksjon og roller instrumentene spiller, har jeg allerede utelukket en del problemer, men dessverre også en del løsninger. Ved å studere Strauss musikk kan man referere under vegg til hans egen revisjon av Berlioz' *Treatise on instrumentation* (1991).

1.5 Om framgangsmåten i hoveddelen.

Her vil jeg ta for meg noen essensielle verk av tre forskjellige komponister, Richard Strauss, Leoš Janáček og Gustav Holst. Disse tre er gode indikatorer på forskjellige bruksområder for instrumentet i orkestersammenheng. Strauss, som den første som tok i bruk instrumentet, satte en standard for mulige bruksområder for euphonium i orkesteret. Videre vil jeg se på Janáčeks musikk som en annen tilnærming noen har benyttet seg av: nemlig som del i en ekstra gruppe / sceneband og hvordan instrumentet kan benyttes i kammermusikk, noe hans *Capriccio* er et eksempel på. Dette vil vise om teoriene nevnt nedenfor rundt euphonium i orkesteret er gyldige i andre former for kunstmusikk også. Årsaken til at jeg legger Janáčeks musikk såpass tidlig i oppgaven, er at jeg vil se hvordan disse formene for komposisjon for euphonium kan sammenlignes med Holsts måte å skrive på som er forankret i den britiske tradisjonen. Samtidig har Janáček en geografisk beliggenhet som er nært knyttet til Strauss. Holst viser en komposisjonsstil hvor instrumentet er godt forankret i brassbandtradisjonen og utnytter kanskje instrumentet på en litt annen måte enn de øvrige. De bruksmåtene for euphonium jeg refererer til gjennom denne oppgaven er støttet opp mot artiklene til Roust "Heavy Metal: Euphonium in the Orchestra" (T.U.B.A. Journal, Vol 28, 2001) og Robbins "So you play the euphonium?" (Gleason: Tuba source book, 1996). Roust nevner tre hovedpunkter i sin artikkel:

1. oktivering av tuba
2. harmonisk sammen horn og trombone
3. solistisk

E. J. Robbins (1996) nevner 6 punkter av tilfeller hvor euphonium er et hendig instrument for en komponist. Kanskje mest med tanke på korps, men er også aktuell i orkestre siden klangene i de forskjellige blåseinstrumentene supplerer hverandre på samme måten her:

1. som melodisk instrument i oktav med soloklarinett for å tilføre en rik, varm og dyp klang til klarinetten
2. den forholdsvis like klangen med tenorsaksofon, gjør det godt mulig å doble stemmene i saksofonpartier.
3. en større gruppe klarinetter³ har en tendens til å overdøve basstreblåsere. Euphonium kan være forsterkende instrument til disse.
4. Euphonium kan brukes til å forsterke kvalitet og kraft i horngruppa.
5. Styrking av basslinjen.
6. Register og klang gjør euphonium egnet til å overta cellopartier (også i transkripsjoner)

Robbins bemerker også at euphoniumet kan brukes som et solistisk instrument. Mye av det som nevnes her understrekes også av David Werden i heftet *Scoring for Euphonium* (1994). Jeg vil senere se litt nærmere på hva som skiller Werden fra de andre i sine anbefalinger som ”fagmann” og mangeårig utøver. Disse punktene er de eneste skrevne forsøk jeg har kommet over som er regelgivende for bruk av instrumentet i en klassisk musikktradisjon. Det man da kan lete etter er spesielle tilfeller hvor disse ikke er gyldige, hvor da komponistene velger andre grep som gir instrumentet en rolle / funksjon som skiller seg ut fra standarden som er beskrevet her. Basert på dette vil jeg til slutt forsøke å etablere en ny oversikt over instrumentets bruksområder innen denne musikkformen.

1.6 Hva er gjort av forskning på feltet tidligere?

Av de mer omfattende arbeidene som er gjort på dette feltet tidligere kan jeg nevne *Jeff Cottrells* doktorgradsavhandling: *A Historical survey of the euphonium and its future in non-traditional ensembles together with three recitals of selected works by Jan Bach, Neal Corwell, Vladimir Cosma and others*. Cottrell leverte denne ved universitetet i North Texas mai, 2004. Cottrell underviser på tuba og euphonium ved Hardin Simmons University i Texas.

³ Spesielt i janitsjarorkester ved transkripsjoner av orkestermusikk.

Brian Bowman, professor ved University of North Texas, er også et navn det er verd å nevne i denne sammenhengen. Han leverte sin doktorgrad på emnet *The bass trumpet and tenor tuba in orchestral and operatic literature*. Men denne er svært vanskelig å få tak i. Ikke en gang ved å kontakte Bowman kunne han hjelpe med å framskaffe den. Den finnes riktig nok på University Microfilms, men er ikke til fjernlån.

Ken Shifrin er forfatter av *The Professionals Handbook of Orchestral Excerpts for Euphonium and Bass Trumpet*. Dette er en samling hint og tips for den utøvende musiker, for å lette arbeidet med å forberede orkesteroppdrag på henholdsvis euphonium og basstrompet. Denne samlingen utdrag fra de mest kjente og spilte verkene er ispedd flere tips om hva man bør ta hensyn til, hvilke instrumenter man skal lytte etter i orkesteret og hvordan man kan løse problematiske passasjer som kanskje ikke er tatt i betraktning av komponisten under arbeidet med verket. Ken Shifrin er til daglig trombonist og har ved flere anledninger doblet på euphonium og basstrompet ved orkesteret i Birmingham.

Edward Bahr er også interessant i denne sammenhengen. Bahr har brukt fem år på å sette sammen en liste over orkesterlitteratur som inkluderer verk han selv har spilt, har hørt andre spille, funnet i orkestrasjonstekster, opptak eller i kataloger som spesifikt har nevnt bruk av euphonium / tenortuba. Denne ble offentliggjort i T.U.B.A. Journal 1979, under tittelen *Orchestral Literature including euphonium or tenor tuba*. Han jobber selv ved universitetet i Cleveland, med spesialfelt på grovmessing, og fikk sin doktorgrad ved universitetet i Oklahoma.

Colin Roust skrev i 2001 artiklene *Heavy Metal: Euphonium in the Orchestra* i T.U.B.A. Journal Vol. 28, nr.3, og *The Orchestral Euphonium and its Repertoire: A Fashionably Late Arrival* i The Stearns Newsletter, Vol.15, No.1. Disse artiklene tar direkte for seg korte sammendrag av euphoniumets plass i orkesteret. Roust jobber ved University of Michigan med sin Ph.D - grad.

Kapittel 2: Instrumentet

2.1 Euphoniumets historie.

Instrumentets navn stammer fra det greske ordet "Euphonia" som betyr noe så tiltalende som "velklingende". Nomenklaturene (fagterminologi) som finnes bekrefter en utvikling basert i flere land og kulturer. I Frankrike kalles instrumentet også kalles baritone saxhorn eller bassaxhorn, mens det i Tyskland heter baryton. I Italia kan man finne flicorno basso eller bombardino som navn på instrumentet eller variasjoner av dette. Eventuelle forskjeller mellom disse samt en opprydding i jungelen vil jeg komme tilbake til senere i kapittelet.

Mange hendelser og oppfinnelser har gjennom instrumentets korte levealder vært med på å bidra til utviklingen av det instrumentet vi i dag kjenner som euphonium. 24.3.1821 blir ophicleiden (fig.1)("Serpent med klaffer" av gresk *ophis* og *kleid*) patentert (oppfunnet i 1817) av franske Jean Hilaire Asté, kjent under navnet Halary, for å erstatte serpentin (fig.2), som tidligere har fungert som orkesterets messingbassinstrument. Instrumentet er utviklet som et stort signalthorn (konisk rør, se forklaring og beskrivelse av konisitet kapittel 2.3), formet som en fagott av metall med klaffer, og fantes i de fleste størrelser som sammen formet en messingfamilie fra "quinticlave" (altophicleide) til "ophicléide monstre" (kontrabassophicleide). Den vanligste og lengstlevende varianten var riktig nok bassophicleiden, som omtales kun ved "ophicleide", er stemt i C^4 . Registeret minner om dagens euphoniumregister, noe jeg selv har erfart gjennom å spille Kummers *Variations for Ophicleide*, et typisk showstykk for instrumentet. Jeg kontaktet arrangøren Steven Mead for å finne ut mer om arrangementet. Han kunne fortelle at det var basert på et annet euphoniumarrangement fra 1920 – tallet, og kunne dermed ikke uttale seg helt sikkert om det originalt var komponert i *Bb*. Det er på tross av usikkerheten logisk at stykket er skrevet i *Bb*-dur da Ophicleidene er enten stemt i *Bb* eller *C*, og omfanget er noen lunde identisk med euphoniumet. Instrumentet hadde noen "problemtoner" som var vanskelige å få intonert. Berlioz, som for øvrig karakteriserer instrumentet som "noe klumsete i raske partier", løste dette ved å benytte to instrumenter ett i *C* og ett i *Bb*, noe som gjorde at de fikk dekket over

⁴ Sammendrag av Clifford Bevan: *Tuba Family* og Stephen J Weston: *Friends and Relations: the ophicleide*

problemtonene da de kun ville forekomme hos ett instrument om gangen⁵. Dette er hovedårsaken til at *Symphonie Fantastique* er skrevet for to ophicleider. Etter en stund gav Berlioz klarsignal til at stemmene kunne framføres på *Eb*-tuba, som på den tiden var mye mindre enn i dag. Om ophicleiden sier Berlioz:

"The sound of these low tones is rough; but in certain cases, under a mass of brass instruments, it works miracles. The highest tones are of ferocious character...It sounds like an escaping bull jumping around in a drawingroom⁶".

For å utnytte ophicleiden maksimalt brukte han gjerne dette instrumentet som en tenortuba, som en overstemme til tubastemmen. Dette kan man se i *La damnation de Faust*. Stephen Weston, kurator ved Charles Moore Collection, University of Leicester, uttrykker at selv om ophicleidestemmer i dag spilles på tuba, hadde en fireventilers euphonium vært å foretrekke. Også Ralph T. Dudgeon⁷ understreker dette ved å sammenligne klangene i de to instrumentene. Han beskriver ophicleidens klang som en litt "ullen" euphonium, noe jeg må si meg enig i etter å ha lyttet til flere innspillinger av Nick Byrne⁸.

Heinrich Stölzels nye oppfinnelse, instrumenter med ventiler i stedet for klaffer, annonseres i 1815 i *Allgemeine musikalische Zeitung*. To år senere når Stölzel spiller i Leipzig er det på et horn med to ventiler. Denne oppfinnelsen utvikler Guchard videre i 1832 når han monterer ventiler på en ophicleide. Dette regnes i følge Bevan (2000) som den første tubaen. Wilhelm Wieprecht fra Preussen revurderer ophicleiden og begynner å utvikle nye instrumenter som er bedre og ikke minst som skal bli mer kjent i den tysktalende delen av Europa. I 1835 patenterer han og instrumentmaker Carl W. Moritz den preussiske *Baß-tubaen*⁹ og tre år senere er Moritz ferdig med en tenortuba i *Bb* for militærorkestre. Hvis man leser Bevans kapittel i *Cambridge Companion to brass instruments* (1997), kan man se at *Baß-tubaen* var stemt i *F* og hadde fem "Berlinerpumpen", som var en videreutviklet versjon av Stölzels ventiler.

⁵ Berlioz/ Strauss: *Treatise on instrumentation* s. 337

⁶ Berlioz/ Strauss: *Treatise on instrumentation*

⁷ Forfatter av artikkelen "Keyed Brass" i *Cambridge Companion to Brass Instruments*

⁸ Nick Byrne er trombonist i Sidney Symphony Orchestra, og var den første på den sørlige halvkule til å gi en hel ophicleidekonsert, med verk av Kummer, Bach og Rachmaninov, under Melbourne International Festival of Brass i 2003.

⁹ Baines: *Brass instruments* s. 250 (1993).



Fig 1.



Fig. 2

Wieprecht gjorde noen feil med sin nye oppfinnelse. For det første kalte han instrumentet for "tuba" som er latinsk for trompet. Den andre feilen var at hans basstuba egentlig var en kontrabasstuba. Dette er noe som fører til en terminologisk forvirring helt fram til vår tid. Selv i dag kalles tubaen et bassinstrument selv om det egentlig har kontrabass register. Etter å ha hørt om dette tyske fenomenet, setter også Adolphe Sax i gang med sin saxhornfamilie som erstatter for ophicleiden i militærorkestre. I en tradisjonell (og lovfestet pr. 19.8.1845 i Paris) besetning i militærorkestre skulle det være 1 lite saxhorn i *Eb*, 2 saxhorn i *Bb*, 2 altsaxhorn i *Eb*, 3 bassaxhorn i *Bb* og 4 kontrabass saxhorn i *Eb*. I dag er det kun bassaxhornet som er i bruk – og dette benyttes parallelt med euphonium i Frankrike. Den største forskjellen mellom bassaxhornet og euphonium i dag er lengden av munnstykkerøret og plassering av stemmebøylen. På et moderne saxhorn finnes denne før ventilhuset, mens den på en moderne euphonium er plassert etter ventilhuset (Fritsch & Maillot, 2004). Sax har vært den største designinspirator til den moderne euphoniumet.

I 1843 benytter Konzertmeister Ferdinand¹⁰ Sommer fra Weimar betegnelsen Euphonion om sitt nye instrument, et signalhorn med vidt klokkestykke (endestykket). Dette omdøper han senere til Sommerphone, som et desperat forsøk i følge Bevan (2001) på å bære sitt eget navn

¹⁰ Om det virkelig er Ferdinand som er oppfinnerens fornavn, og om det er oppfinneren eller musikeren som er avbildet på neste side betviles. Det er tvilsomt at de er en og samme person. Bevan omtaler konsertmesteren fra Preussen som F. Sommer. Forsiden på notene med følgetekst, trykt etter utstillingen i 1851, sier at det er Ferdinand Sommer som spiller på sitt eget instrument. Denne teorien gir dessverre ikke rom for musikeren (noen ganger omtalt som Sommers) med samme navn i Jullien's orkester.

videre i historien. Ingen vet noe om Sommer etter 1851, og det er heller ikke funnet noen form for dokumentasjon på hans eksistens etter dette året..

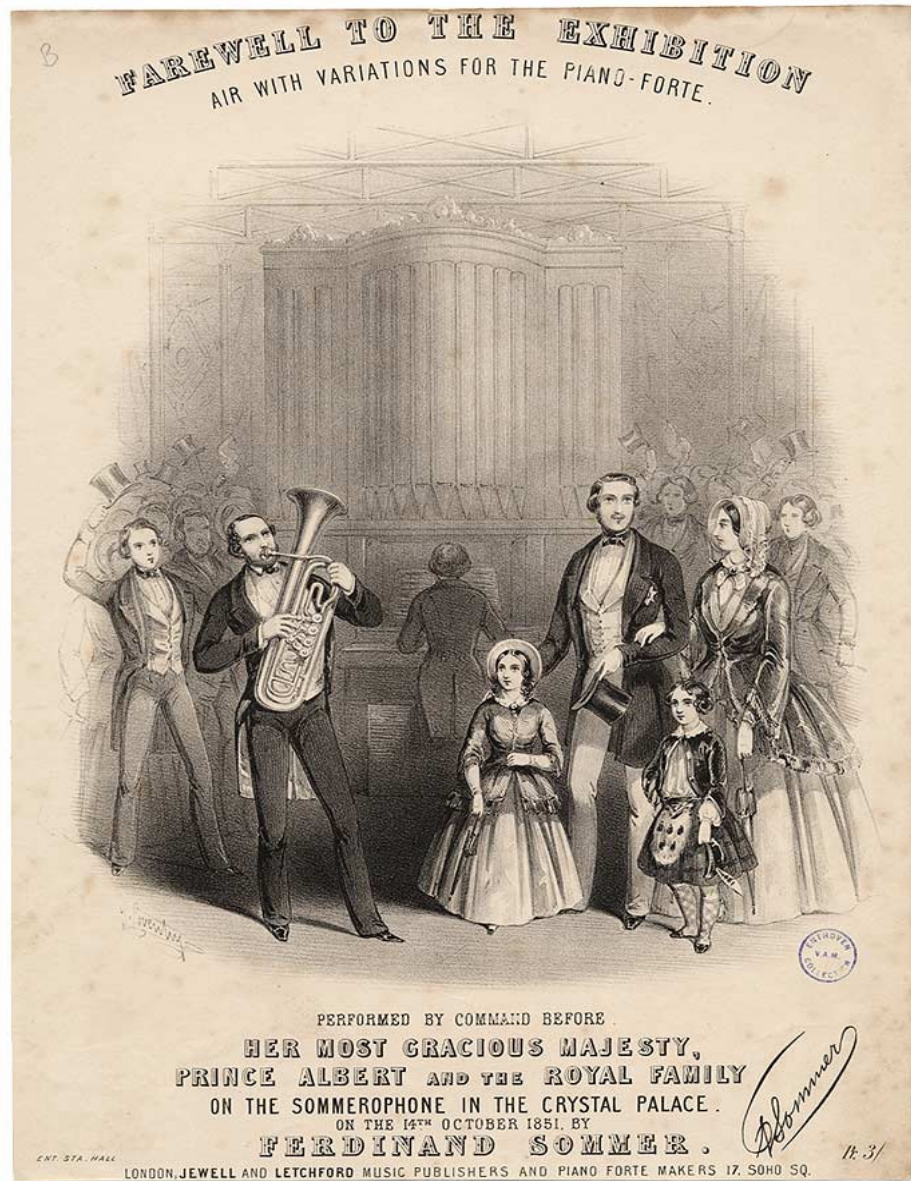


Fig. 3

This music sheet depicts Ferdinand Sommer playing his 'Sommerphone' before Prince Albert and Queen Victoria at the closure of the Great Exhibition on 14 October 1851. The Sommerphone, named after its inventor in 1843, was the name given to the euphonium, a brass instrument used in American marching bands¹¹.

Det strides om den personen som er brukt på noteforsiden (fig.3) er oppfinneren og konsertmester Sommer eller musiker Sommer fra Louis Jullien's orkester, som visstnok også spilte på den store messen i 1851.

¹¹ "The theatre museum", National Museum of Performing Arts. Covent Garden

Dronning Victoria om siste dag av den store utstillingen:

"It looked so beautiful," she said. "I could not believe it was the last time I was to see it. An organ, accompanied by a fine and powerful wind instrument called the sommerophone, was being played, and it nearly upset me. The canvas is very dirty, the red curtains are faded and many things are very much soiled, still the effect is fresh and new as ever and most beautiful. The glass fountain was already removed... and the sappers and miners were rolling about the little boxes just as they did at the beginning. It made us all very melancholy."

-Strachey (2000)

Václav František Červený bygde sin egen tuba / tenortuba med rotasjonsventiler, noe som har blitt en standard i østeuropeiske, tyske og østeriske instrumenter. Červený sies å være Tsjeckias svar på Adolphe Sax når det gjelder instrumentdesign. Rotasjonsventiler er hans design fra 1846 og de benyttet han på sine kaiserbaryton og kaisertubaer, instrumenter med ekstra stor boring og klokkestykke. Kaiserbarytonen¹² var nesten helt konisk og hadde en klang som blir beskrevet som ekstremt søt og sympatisk, på grensen mot celloen. Baroxytonen¹³, er en forgjenger til kaiser – instrumentene, og antas å være det første 9 fots Bb – instrumentet som strakk seg ned til kontra Eb'. I 1885 solgte han 6000 instrumenter til den russiske hæren, noe som var med på å etablere instrumentene som standard i Øst – Europa¹⁴.

Ottorino Respighi, som jeg kommer nærmere tilbake til i kapittel 6.3, bruker to flicorni bassi og to flicorno tenori i en 6 manns buccinaegruppe på de siste 26 taktene av det symfoniske diktet *Pini di Roma* fra 1924. Disse instrumentene er den italienske utgaven av Adolphe Sax' instrumenter både i utforming, register og klang. Musikalsk er saxhornene benyttet identisk med flicorni- / fliscorni- instrumentene. Et britisk svar på disse instrumentene er Cornophone – familien. I perioden 1820 til 1870 blir det oppfunnet ikke mindre enn 50 forskjellige grovmessinginstrumenter med mer eller mindre signifikant betydning for de moderne instrumentene.

Ved Bessonfabrikken i England kommer i 1878 Dr. David James Blaikely fram til et kompensasjonssystem som letter intonasjonen på ventilinstrumenter, ved å forlenge

¹² Kaiserbarytonen ble oppfunnet av Červený i 1882.

¹³ Baines mener det ble oppfunnet i 1848, men Amati, som nå eier V.F. Červený kan opplyse om at baroxytonen ble oppfunnet i 1853.

¹⁴ Bekreftes av URL: www.neillins.com, Arne B. Larson Collection, 1979: URL: www.usd.edu.smm.exhibitions og New Grove: URL: www.grovemusic.com.

rørlengden med en ekstra ventil som styrer luftstrømmen gjennom små bøyer festet på ventilhuset. Når dette patentet ble frigitt i 1978, gikk nesten alle instrumentmakere over til dette systemet som tidligere kun var forbeholdt Bessons instrumentpark. Dette systemet regnes fremdeles som noe av det beste for lettere å oppnå bedre intonasjon (Besson History, 2005).

2.2 Bruk av disse eldre instrumentene i orkestersammenheng.

Når det gjelder overgangen fra å benytte ophicleide til dagens messingbassinstrument var det i følge Bevan (1997) en viktig faktor som spilte inn. Mendelssohn var den eneste tyske komponisten som var oppmerksom på ophicleiden. Dette begrunnes i at han var en bereist person. Denne epoken er dominert av tysk musikk, og dermed er det ikke så mye av orkesterlitteraturens standardrepertoar som inkluderer ophicleide, bortsett det lille som har overlevd av er fransk musikk fra denne tiden. Et raskt blikk på partiturene til både Mendelssohn og Berlioz viser at ophicleide stemmene ikke er ideelle for tuba, etter som de strekker seg langt opp i enstrøken oktav. I Frankrike ble en liten tuba stemt i C benyttet som arvtager etter ophicleiden. Først i danseorkester og senere i orkester. Ved å inkludere en fjerde ventil, ble det mulig å dekke nær sagt hele ophicleideregisteret. Siden Sax hadde kalt sin tenortuba "saxhorn basse en si bémol", fikk den franske tubaen oppfylle rollen som orkestertuba, selv om den er stemt en tone lysere enn dagens euphonium. Det er denne tubaen Ravel hadde i tankene når han orkestrerte Mussorgskys *Bilder fra en utstilling; "Bydlo"*. Nå spilles denne soloen vanligvis på euphonium framfor tuba. Et stort paradoks innen instrumentasjonslæren finnes hos den mest kjente og brukte av alle, Samuel Adler. Hans utsagn om det moderne syn på ophicleiden er at den erstattes av det nye messingbassinstrumentet, tubaen. Noen linjer lenger ned på samme side i sin *Study of Orchestration* (1989), kommenterer han likhetene mellom euphonium og ophicleide. Jeff Cottrell mener at slik uklarhet og på mange måter likegyldighet i de få læreverkene som finnes på området, er årsaken til at folk flest ikke vet å bruke euphonium mer i orkestersammenheng enn det som i dag er tilfelle.

"If this similarity between euphonium and ophicleide were more widely known, it might be possible that modern performances of orchestral works that originally called for ophicleide would use euphonium instead of tuba."
-Jeff Cottrell (2004)

Når Richard Strauss i 1899 skrev ”Ein Heldenleben” hadde han opprinnelig wagnertuba i tankene. Denne var konstruert av Richard Wagner, og i følge hornist og vinner av “Harold Meek Memorial Award” for sin artikkel “Greetings from Heaven, or demonic noise?: A history of the Wagnertuba”, William Melton (2001), var det Carl W. Moritz som bygde denne på oppdrag av Wagner til oppsettingen av *Der Ring der Nibelungen* i 1877. Før premieren av *Ein Heldenleben* anbefalte prøvedirigenten Ernst von Such at wagnertenortubaen ble byttet ut med en militær tenortuba. Partiene Strauss hadde skrevet ble for vanskelige for instrumentet (eller for ham som spilte.) Such tok i følge Roust en sjanse og skrev til Strauss at han hadde sendt bud etter en militærmusiker til konserten. Når så Strauss selv kom for å dirigere på premieren, likte han det han fikk høre og godkjente forandringen. *Ein Heldenleben* ble etter dette skrevet om til å gjelde tenortuba / euphonium i framtiden. Samtidig skrev han om wagnertenortubastemmen på et tidligere verk, *Don Quixote* (1897) til en euphoniumstemme. Strauss så på euphonium som en naturlig etterfølger for wagnertenortubaen:

”I myself have frequently written a single tenor tuba in Bb as the higher octave of the bass tuba; but performances have shown that as a melodic instrument, the euphonium (frequently used in military bands) is much better suited for this than the rough and clumsy Wagner tubas with their demonic tone¹⁵.”

-Richard Strauss

Dette synet deler Strauss med Adlers amerikanskbaserte orkestrasjonslære, hvor det er vanlig å bruke euphonium i wagnertenortubarollen. På samme tid erstattet F-tubaen wagnerbasstubaen. F-tuba og euphonium utgjorde da en komplettering av tubagruppen basert på Wagners ideal med en tenor som supplement til bassen. I England overtok euphonium midlertidig etter ophicleidens fall i en kort periode, før også engelskmennene fikk øynene opp for den mer dyptgående tubaen. I løpet av den korte tiden euphoniumet fungerte alene som messingbassinstrument, eller som en basstubadobling for å gjøre klangen noe lettere, ble det skrevet en del ”lett orkestermusikk¹⁶” i England. Hvis komponistene ønsket noe annet enn euphonium (med eller uten basstuba), ble det spesifisert i partituret med uttrykk som ”military bass”, ”bombardon” eller ”contrabass tuba”¹⁷. Hvis euphonium derimot var det foretrukne

¹⁵ Utdrag fra Strauss revisjon av Berlioz *Treatise on Instrumentation* s. 347

¹⁶ Lett orkestermusikk refererer til musikk for allmennheten som skulle være lettfattelig for den vanlige mann og dermed ikke være forbeholdt den kulturelle eliten.

¹⁷ Colin Roust: *Heavy Metal: Euphonium in the orchestra*.

instrumentet står det *tuba* i partituret. Percy Grainger, Thomas Bigood, Joseph Holbrooke og Percy Fletcher er noen av de mest produktive komponistene som skrev denne typen orkestermusikk. Grainger skrev musikk med ”elastic scoring” i tankene. Det vil si at besetningen kunne variere noe hvis man ikke hadde nok personer eller riktig besetning til å dekke opp stemmene.

Dagens standard instrumentasjon i orkestrene er basert på det 19. århundres idealer for framføring av Beethoven, Brahms og Mendelssohn. Kun en sjelden gang framføres det verk som trenger utvidet besetning. Dette grunnet mangelen på folk som spiller disse ”spesialinstrumentene” og økonomi, da det er rimeligere å konsentrere seg om musikk skrevet for den wienerklassiske standardbesetningen. For å gjøre nomenklaturforvirringen komplett kan jeg nevne Mahler. Han brukte ikke euphonium, men tysk tenorhorn (fig. 6) som solist i 1.sats, 7.symfoni. I følge *New Grove dictionary of music*, har euphonium mange navn i forskjellige land:

Frankrike: *basse, saxhorn basse, tuba basse*;
Tyskland: *Baryton, Tenorbass, Tenorbasshorn*;
Italia: *baritono, bombardino, eufonio, flicorno basso*.

Jeg vil komme tilbake til forskjellene og forvirringene som har herjet rundt begrep og navn nedenfor.

James Self sier i artikkelen ”Doubling for Tubists” (1996), at det ikke bare er snakk om å beherske forskjellige typer basstubaer når du skal kunne livnære deg som tubaist i et orkester, men også euphonium, cimbasso og lignende spesialinstrumenter, da de fleste orkestre foretrekker å ha ansatte på lønningslista som kan dekke flest mulig stemmer ved behov. Noen få dobler også på serpent, men de fleste benytter F- tuba eller euphonium når de spiller stemmer for dette instrumentet. Serpenten er i følge Self et barytoninstrument i praksis. Også ophicleiden stiller i denne klassen. ”Bydlo” som så vidt ble nevnt ovenfor, er et problematisk stykke for tubaister. Det vanlige er å bytte til F- tuba, tenortuba/ euphonium under soloen og så tilbake til en kontrabasstuba etterpå. Et alternativ er å la en trombonist eller en spesialist spille euphonium. I den aktuelle tonearten og ikke minst i høyden det er snakk om i ”Bydlo”, er det svært vanskelig å treffe tonene på en kontrabasstuba, og de beste tubaistene bommer som regel på disse når de forsøker seg med en kontrabasstuba. For spesialister på euphonium lønner det seg også å kunne doble på forskjellige instrumenter. Spesielt å beherske trombonen

trekker Bruce Gleason (1991) fram som viktig for økte arbeidsutsikter i korps. For trombonister ansatt i et orkester er det motsatte en fordel. Evnen til å kunne doble på euphonium vil helt klart stille en trombonist foran en annen i jakten på engasjement. Av erfaringer sier Gleason at begge musikerne vil vokse på doblingen. En euphoniumist som spiller trombone vil få intonasjonserfaring gjennom å spille i en gruppe, mens en trombonist som spiller euphonium vil få mulighet til å doble melodi med andre grupper og spille motmelodier. Komponisten George Benjamin krever faktisk at musikeren kan doble på euphonium og trombone i sitt stykke *Three inventions for chamber orchestra*. Trombonisten skal skifte til euphonium i andre og deler av tredje sats. I tredje sats har han faktisk gått så langt at han legger inn en solo for euphonium som krever at musikeren har bred erfaring med instrumentet og klangen som kan produseres. Denne kan beskrives som sterk og fyldig i klangen, og de fleste elementene som gjør denne soloen spennende for musikeren er kravene til varierende dynamikk.

2.3 Definisjoner på forskjellige varianter av instrumentet.

Mange forvirringer herjer rundt forskjellene på instrumentene euphonium og baryton. Begge er stemt i Bb og leses i g-nøkkel en none over det som klinger. I f-nøkkel leses musikken som notert og instrumentet sees på som et c-instrument. Mye av årsaken ligger i nomenklaturpraksis i forskjellige land, med bakgrunn i alle de forskjellige instrumentene som utgjør de moderne instrumentene. Euphonium basert på saxhornene er et bassinstrument, mens den tubaen vi kjenner i dag er et kontrabassinstrument. Tyskland har derimot brukt betegnelsen bass om tubaens register, og baryton om euphoniumets register. I Tyskland heter derfor euphoniumet baryton og barytonen heter tenorhorn. Baines (1993) hevder at Rhinen utgjør det geografiske skillet mellom stedene hvor nomenklaturene er forskjellige som nevnt ovenfor. Av appendiks 1 kan man se at dette ikke stemmer helt. I Italia har Guiseppe Verdi skrevet for eufonio, og i Tsjekkia har Leoš Janáček brukt termen tuba tenor (se også kapittel 4). Denne delingen som Baines nevner er riktignok en enkel hjelperegul, når man skal huske hvilke land som benytter nomenklaturen baryton og hvilke som benytter euphonium. I utforming er baryton/ tenorhorn et mindre konisk instrument enn euphoniumet, som er helt konisk. I USA har man utviklet et instrument som ligger i konisitet og klang mellom baryton og euphonium, og eksisterer under betegnelsen baritone. Man kan sammenligne forskjellene

med kornettens semisylindriske og flygelhornets koniske form¹⁸. Det er utformingen som i hovedsak er avgjørende for definisjonen av instrumentene. En euphonium er et konisk instrument på lik linje med flygelhornet. Det er tre grader av konisitet som omtales når det gjelder messinginstrumenter. Konisk, semisylindrisk og sylindrisk. Disse begrepene kan kort forklares med at koniske rør er kjegleformet og utvider seg hele tiden jevnt slik at diameteren blir gradvis større og større, mens sylindriske rør opprettholder diameteren helt fram til klokkestykket. Semisylindriske rør er en blanding, hvor røret er sylindrisk et stykke før det åpner seg opp og blir mer konisk mot slutten fram mot klokkestykket.

Trombone og trompet er eksempler på sylindriske instrumenter. Klangen er penetrerende og skarp. Noen semisylindriske instrumenter er kornett, althorn, tenorhorn / baryton (fig. 4). Av koniske instrumenter finner vi signalhorn, flygelhorn og euphonium (fig. 5) og tuba. Disse instrumentene har alle en rundere og mykere klang. Dette er noe som understrekes ofte når det er snakk om forskjellene på euphonium og baryton, og var tidligere en relevant argumentasjon for forståelse for forskjellene mellom kornett og trompet. Som David Werden¹⁹ nevner, fins det mange som ikke kjenner instrumentene, som tror at den eneste forskjellen mellom instrumentene er den fjerde ventilen som hyppig forekommer på euphoniumet. Faktum er at forskjellen ligger i konisitet og størrelse på klokkestykke og borevidde²⁰. Cottrell (2004) framhever den store immigrasjonen fra Tyskland til USA som en årsak til at baritone – navnet henger igjen og fremdeles brukes om begge instrumentene. Det tyske tenorhornet er, som vist nedenfor (fig. 6), formet litt annerledes enn de andre instrumentene grunnet dets opphav i Červenýs instrumenter. Figuren viser et moderne Červený – tenorhorn. David Werden (2003) kan fortelle at den amerikanske baritone (fig. 7) er en hybrid mellom barytonhornet og euphoniumet som vi kjenner dem i Europa. Selv om den mest kjente er versjonen med framoverrettet klokkestykke, lages de også med dette vendt oppover som på euphoniumet. Dette instrumentet er ikke eksklusivt brukt i USA, men finnes også her i Norge. De ble hovedsakelig benyttet i skolekorps grunnet lave priser og god tilgjengelighet. I dag går man gjerne bort fra de amerikanske modellene, til fordel for de europeiske som klinger noe annerledes.

Tenortuba er et navn som primært blir brukt i orkestersammenheng, spesielt i England, Tyskland og Østerrike. I Italia og Nederland benyttes fremdeles tenortuba som navn på

¹⁸ Røed, 2004

¹⁹ David Werden: "Euphonium, Baritone, or ???" <http://www.dwerden.com/> (cop. 2003)

²⁰ Borevidde er diameteren på innsiden av røret, målt på instrumentets smaleste punkt, oftest ved andreventilen.

euphonium. I engelskspråklige land er det vanlig med betegnelsen tenortuba om en gruppe instrumenter, enten det er snakk om euphonium eller baryton for å skille disse fra basstubaene²¹. Det er stort sett ”tenor tuba” som benyttes i de verkene som inkluderer euphonium. Unntakene er musikk fra England og USA hvor man benytter henholdsvis euphonium og baritone.



Fig. 4
moderne baryton
(Besson Sovereign 956)



Fig. 5
moderne euphonium
(Besson Prestige 2051)



Fig.6
tysk tenorhorn
(Červený tenorhorn 521-3)



Fig.7
amerikansk baritone²²
(Conn 201)

Ken Shifrin spør i *The Professionals handbook of excerpts for Euphonium and Bass Trumpet* (19-?) om hvilket språk Sjostakovitsj har skrevet på når han bruker nomenklaturen baritono i Gullalderen. Er det italiensk, mener komponisten et barytonhorn med liten borevidde, mens han ved å italifisere tysk nomenklatur som ville være like sannsynlig, vil Sjostakovitsj mene den tyske barytonen med stor borevidde, som tilsvarer euphonium.

I tabell 1, som jeg har satt opp nedenfor, har jeg forsøkt å forklare de forskjellige nomenklaturene i land som er viktige for arbeidet videre med denne oppgaven. I tillegg har jeg satt opp en egen kolonne for tuba, slik at det vises hva som tilsvarer dagens instrumenter med tanke på gamle ”utdødde” instrumenter (tabell 2). Ut i fra dette ser man at et instrument som ophicleiden tilsvarer euphonium i register, utforming og klang. Den sjeldne ophicleide monstre²³ derimot, tilsvarer den moderne tubaen med samme referanser.

²¹ Bevan (2000) s.222

²² Werden påpeker at Conn kaller sine dyre modeller ”euphonium” og de noe rimeligere for ”baritone” uavhengig av dimensjoner.

²³ Ken Shifrin sammenligner i motsetning til Bevan, Ophicleide Monstre med basstrompeten.

Tabell 1

Land	Semisylindrisk borevidde ”Baryton”	Konisk borevidde ”Euphonium”	”Tuba”
Norge:	Baryton	Euphonium	Tuba
England:	Baritone	Euphonium	Tuba
Tyskland:	Tenorhorn	Baryton	Tuba
Moritz:		Baroxyton og Tenortuba	Baß-tuba
Frankrike:	Saxhorn ténor Saxhorn baryton ²⁴	Saxhorn basse	Saxhorn Contrebasse
USA ²⁵:	Baritone	Euphonium/ baritone	Tuba

Tabell 2

Frankrike:	Quinticlave	Ophicleide basse	Ophicleide monstre
Italia:	Flicorno tenore	Flicorno basso, Bombardino	Flicorni Basso–grave/ Flicorni Contrabasso, Bombardon
Tsjekkia og Øst - Europa:	Kaisertenorhorn	Kaiserbaryton	Kaisertuba

²⁴ Saxhorn ténor og saxhorn baryton hadde samme klang og størrelse, forskjellen går ut på at baryton – utgaven strekker seg noe lengre nedover i registeret.

²⁵ I USA er det vanligst med en mellomting av instrumentene, som vist i fig. 10

2.4 Andre bruksområder for instrumentet.

Euphonium blir fortrinnsvis brukt i janitsjarorkester og brassband (korps), og vil nok alltid være mest kjent fra denne konteksten. Jeg velger bort disse sidene av instrumentets praksis, da det er flere som har jobbet mer med dette enn meg, /og heller bruke tiden på orkestermusikken. For de som er interessert i euphoniumet i en korpskontekst henviser jeg derfor til Bent Erik Bråten Røeds hovedoppgave, skrevet ved Griegakademiet i Bergen våren 2004. Røed har lagt vekt på de forskjellige spillestilene som benyttes i henholdsvis janitsjar og brassband. Han tar også for seg jazz- euphonium. Mer om jazz samt populærmusikk kan finnes i Jefferey S. Cottrells avhandling *A historical survey of the euphonium and its future in non-traditional ensembles* (2004) fra University of North Texas. I tillegg finnes det mengder av litteratur om brassband i England.

3. Richard Strauss, *Don Quixote* og *Ein Heldenleben*.

3.1 Innledning.

Som nevnt i kapittel 2.2 var Strauss den første som benyttet euphonium i orkestrene og blir dermed historisk viktig for etableringen av en standard for instrumentet i den senere tid. Selv var han en mester i tonemaleri og utnyttelse av teksturer og klangfarger. Han reviderte også Berlioz' *Treatise on instrumentation*, noe som ikke bare oppdaterte den til å inkludere nyere instrumenter, men kommenterte og korrigerte deler av Berlioz arbeide. Jeg velger å støtte meg til Denis Wildes analyse om Strauss' motivbruk og utvikling i *Development of melody in the tone poems of Richard Strauss* (1990). Etter å ha studert denne analysen i sammenheng med partituret ser jeg ingen betenkeligheter med å benytte denne framfor å lage min egen analyse. Ved å basere meg på en annen persons analyse og så omarbeide den til mitt formål er det nødvendig med noen små modifikasjoner på tolkningssiden. Strauss ble kjent som en instrumentasjonsmester og "malte" musikk. Det sies om komponisten at han kunne "male en dame i toner så nøyaktig at lytterne kunne forstå at hun hadde rødt hår" (Eriksen, 1958). Med Strauss' gode beskrivende evne gjør det musikken svært lett å analysere med tanke på rolle / funksjon, siden musikken er tydelig og har en lett begripelig narrativitet. Når jeg i løpet av gjennomgangen av stykkene refererer til forskjellige tema, for eksempel H1, kan disse finnes i appendiks 3.

Jeg har brukt Deccas samleboks med edisjonsnummer 470 954-2, "Richard Strauss: The Tone poems" CD 1 (470 955-2) og 5 (490 959-2) (2002) som referanser under arbeidet med denne delen av oppgaven. Forskjellige innspillinger kan gi et noe ulikt bilde på hvordan instrumentsammensetningene klinger.

3.2 *Don Quixote*.

Historien er basert på Cervantes roman *Don Quixote*, en annerledes ridderhistorie, hvor helten ikke glorifiseres på samme måte som sjangeren tilsier. Helten er uten å vite det selv en antihelt. Historien følger Don Quixote og hans følgesvenn Sancho Panza på eventyr, som blir

ekstremt overdrevet grunnet Quixotes sinnssykdom. Vindmøller ser ut som kjemper og en saueflokk blir tatt for å være en hel hær de ”må” bekjempe. Tenortubaen har i dette verket en spesifikk rolle å oppfylle som er vesentlig for historien Strauss formidler gjennom musikken. Sammen med bassklarinet og bratsj fremstiller tenortubaen Sancho Panza. Komponisten benytter tenortuba og bassklarinet som en slags ”dialogmarkering” (fig. 8), når Sancho kommer med innspill, mens bratsjen formidler selve replikken eller viser oss som lyttere hvordan Sancho oppfører seg. Dette forutsetter selvsagt at man kjenner programmet godt.

Innledningsvis når hovedpersonen blir presentert, kommer en gradvis forandring i tematikken, som enda ikke er fullstendig etablert. En mutet fanfare i basstuba og tenortuba markerer i følge Wilde (1990), starten på overgangen fra en frisk til en syk hovedperson. Denne fanfaren er preget av store sprang og overtar fokus etter oboens romantiske presentasjon av temaet til Dulcinea del Toboso (Don Quixotes imaginære livs kjærlighet). Tenor- og basstuba utgjør sammen med trompeter en dramatisk omveltning i stykkets karakter, og er et brutalt parti i motsetning til instrumentasjonen tidligere. Man kan spørre seg om ikke en trombone ville gjøre samme nytten og kanskje til og med forsterke forandringen til det noe mer rå og upolerte partiet som følger? Tenortubaen gir en rundere klang i bunnregisteret, men høres mest ut som en resonans hos basstubaen, noe som gir bassen en fylde som med tromboner ville ha hørt ut som to forskjellige klanger satt sammen, framfor en fyldig klang. Dette oppgis også som en hovedårsak til at tenortubaen ble tatt i bruk.

Når to dype instrumenter som tenortuba og basstuba ligger med oktaver, vil tenortubaens lydbølger vibrere dobbelt så fort som basstubaens. De vil da sammenfalle annenhver gang og oppfattes rent og behagelig for lytteren. Hadde tenortubaen spilt en ters, ville svingningene de to instrumentene produserer kun sammenfalt hver tredje gang, og man oppnår med dette en langt mer ustabil klang. Lengre oppe i registeret er det lettere å spille tette toner, siden det naturlig i følge partialtonerekka blir tettere jo høyere man kommer. Øret vil rett og slett ikke oppfatte klangen som så dissonerende når det naturlig er tett mellom tonene. I høyden er det viktigere å ha en behagelig instrumentsammensetning for å behage øret. Ved bruk av hyppige oktav og kvintdoblinger i bassinstrumentene vil man kunne legge lyse klanger på toppen uten å ødelegge stabiliteten i orkesterklngen. Denne forklaringen på akkordstrukturer finner man i orgellitteraturen, og den er overførbar til orkester og korpsanalyse (Andersen, 1955).

Basstubaen er noe fjern i klangen fra trombonene i motsetning til serpent og ophicleide som ble brukt tidligere. Denne klanglige forskjellen merkes godt noe senere når basstuba og trombone spiller Dulcineas tema, hvor den myke tubaklangen ikke blandes så godt med de mye skarpere trombonene. Denne forskjellen kommer jeg også tilbake til noe senere i kapittel 3.3. Mens tromboner og tuba spiller Dulcineas tema, har Strauss lagt tenortubaen til Quixotes tema sammen med horn, fagott, cello og kontrabass. Tenortubaklangen blander seg best sammen med hornene og tilfører dybde til klangen i gruppa. Når så komponisten atter en gang ber om "dämpfer" (sordin) i åttendedels støt får tubaene en skarpere klang i *fortissimo*, noe som blander seg bedre med trombonegruppa. Dessverre gjør dette tenortubaen nesten uhørbar i *piano*-partiet som følger. Basstubaen kommer derimot grunnet sitt dype register (sammen med kontrafagotten) noe tydeligere fram. Allerede nå, tidlig i prosessen, kan man begynne å undres over at Roust (2001) ikke har nevnt euphoniumet i forhold til treblåsere og hvordan den klinger for eksempel i forhold til fagotter. Fagottens klang beskrives blant andre av Piston (1961) som tørr og staccato i karakteren. Klangen forandrer ikke strykerklanger som cello og kontrabass, da den mest dominerende delen av tonen er ansatsen. Derfor vil den grunnet sitt tenorleie også fungere godt sammen med euphonium. Fagotten utfylles også av den noe mykere bassklarinetten. Både cello og bassklarinett har en klang som harmonerer godt med euphonium og dermed er det rimelig å anta at fagottens klang heller ikke forstyrrer euphoniumklangen mer enn den ville ha forstyrret for eksempel celloklangen. Også kompositorisk er det mange likheter mellom fagott og euphonium. Bevan beskriver likheten mellom cello og euphonium ved å vektlegge begge instrumentenes fleksibilitet i det mørke registeret. Han framhever også at en cello- eller fagottstemme i transkribert musikk for brass band, automatisk blir overført til euphonium. Roust velger av en eller annen grunn å utelate forholdet mellom euphonium og treblåsere i sin konklusjon.

Neste gang tenortubaen er i rampelyset, er det i en presentasjon av det som vil bli instrumentets faste rolle videre i stykket, i rollen som "Sancho Panza". Sammen med bassklarinett gir denne klangen meg assosiasjoner til mer landlige forhold, akkurat som oksekjerra i "Bydlo" (solo for fransk C-tuba), representerer en primitiv og enkel bonde. Klangene harmonerer ikke helt, noe som er med på å gi en følelse av det enkle og kanskje ikke mest gjennomtenkte, noe som er representativt for karakteren. Etter min mening er det tenortubaen som gir mest klang til motivet, mens bassklarinetten er med på å fargelegge denne klangen. Dette er stikk i strid med hva Robbins sier om forholdet mellom disse instrumentene i sitt punkt 3 (se kapittel 1.5). Robbins mener at euphoniumets funksjon

sammen med basstreblåsere er å forsterke, ikke overta klangen og benytte bassklarinetten som klangfarge. Strauss mener selv at bassklarinetten er det fineste og mykeste bassinstrumentet hos treblåserne og det er dermed lett å se hvorfor han velger disse to instrumentene til denne rollen da de er forholdsvis like i tekstur. Motivet i tenortuba og bassklarinett holder på en måte Sancho på jorda selv om bratsjen til tider kan være svært vill og ustabil i sin beskrivelse av personen.



Fig. 8

I variasjon I kan man høre en lang tone i tenortuba, 2. klarinett og trompet, noe som i følge Gruhn (1969) markerer at hovedpersonene får øye på noen kjemper ute på jordet. Her synes jeg trompeten binder klangene i klarinett og tenortuba bedre sammen. Trompeten er litt skarpere, men messingklangen er fremdeles såpass framtrædende at det ikke bryter opp alt for mye mellom instrumentene.

Når Quixote senere blir sparket av en hest, og Sancho hjelper han på beina igjen (sekvensen der de angriper en prosesjon som passerer i den tro at det er snakk om fiender), klarer han ikke lengre å holde seg alvorlig, og må le av sin mester. Sanchotemaet avsluttes så med staccato åttendedeler etter de karakteristiske sekstsprangene som vises i figur 8. Klangen er her lystig og spretten, men idet temaet går over i trinnvis synkende åttendedeler blir tonene stadig mer "slappe" og sekvensen overføres til en glissando tuba og kontrafagott som forteller oss at Sancho er trøtt og legger seg ned for å sove. Dette er helt i tråd med musikk man kjenner fra tegnefilmens verden, hvor alt som skjer på skjermen gjenspeiles av musikken.

Neste gang Sancho kommer igjen representert av tenortuba og denne gangen bratsj, går temaet over i en variant av Dulcineas tema. Min teori er at det her er Sancho selv som utgir seg for å være Dulcinea for å trøste sin mester, noe han gjennomskuer etter en stund. Når tenortubaen spiller sammen med bratsjen, er så vidt hørbar, men når tenortubaen slutter å spille og bratsjen ligger tilbake alene, merkes det at overgangen mellom de to klangene ikke er så stor. Klangene blandes godt sammen og overgangen fungerer som en diminuendo. Det samme skjer noe senere, når det er tuttibratsjene som spiller Sanchos tema sammen med tenortubaen.

I variasjon VII er våre helter ute på ett hesteritt gjennom lufta, et luftig parti med harpeglissandoer og bølgende bevegelser fram og tilbake, samt bruk av vindmaskin. Grovmessing ligger her med et orgelpunkt som forteller lytteren at de egentlig ikke har forlatt bakken. Når de to følgesvennene senere oppholder seg i en ”forhekset båt” er det tenor- og basstuba som gir oss en følelse av Sanchos tilstedeværelse. Her har vi igjen den fyldige bassklagen som beskrevet innledningsvis i stykket. Etter at de ville strykene er forserte, ligger tenortubaen alene med Sanchotemaet denne gangen svakt med staccato karakter. Når de så er på vei hjem etter å ha slåss mot to trollmenn (munker til hest) og tapt, samt ridderen fra månen, legger Strauss inn sporadiske Sanchotemaer for å vise at han fremdeles er tilstede på ferden. Når de så kommer hjem, er det ingen store velkomstscener bare de to ensomme eventyrerne, og Don Quixote innser sin egen galskap når han ligger på dødsleiet.

Som en kort oppsummering av dette verket, kan man si at *Don Quixote* er et godt eksempel på euphoniumets egenskaper, både når det gjelder integrering med treblåsere og enkelte messinginstrumenter som basstuba. Strauss gir oss også en personlighet vi kan knytte til instrumentets klang, som har blitt hengende som en beskrivelse i lang tid. Dette kommer jeg tilbake til senere i kapittel 3.4, hvor jeg vil trekke disse tankene noe lengre.

3.3 *Ein Heldenleben.*

Ein Heldenleben ble utsatt for en god del overfladisk kritikk rundt sin premiere da det ble sett på som smakløst med narsissistisk innhold. Andre personer kunne godt skrive en musikalsk biografi, men skikk og bruk tilsa at man ikke skrev om seg selv. Når stykket på toppen av det hele bare delvis var sant, var det ingen vei utenom og den ble virkelig dissekert i pressen. Strauss skrev om seg selv, men som det påpekes deltok han selv aldri i noen krig, og den rolige pensjonisttilværelsen avslutningsvis, var fra komponistens side ren ønsketenkning. Gjennom stykket blir vi først kjent med helten. Hornene blir her en indikasjon på heltens tilstedeværelse. Hornet har alltid stått Richard Strauss nær siden hans far Franz Strauss var hornist i München hofforkester. Han var en svært konservativ mann som elsket Haydn,

Mozart og Beethoven, men spilte mot sin vilje²⁶ på Wagners premiere av *Tristan & Isolde*, *Meistersinger*, *Rheingold*, *Walküre* og *Parsifal*, og han spilte det godt (Gilliam 1999). Franz var en rik mann fra bryggerislekt og tillot seg dermed å oppføre seg respektløst overfor dirigenter og komponister som allikevel ikke ville si ham opp grunnet hans talent. Kennedy (2001) sier at Franz, til tross for sitt hat til Wagner og hans musikk, gjerne stilte opp en time før de andre for å øve på sine soloer. I et brev Richard skrev til sin barndomsvenn Ludwig Thuille i 21. desember, 1878 kommer farens konservative side riktig så godt fram:

"Papa advises you to give up playing Chopin and to concentrate ONLY on classical music."

-Gilliam (1992)

Vi får videre i *Ein Heldenleben* møte heltens motstandere, musikkritikerne²⁷. Staccato treblås beskriver onde og trangsynte kritikere som ikke har respekt for hans arbeide. Videre blir hans ledsagerske (Gefährtin), representert av solofiolin, presentert. Dette er en beskrivelse av hans kone Pauline. På spørsmål om hvorfor hun blir beskrevet som leken, bestemt, rasende, følsom og til tider litt pervers, svarte visstnok Strauss: "Det er slik hun er" (Del Mar, 1962). Når så "krigen" mellom komponist og kritikere innledes, er det ikke snakk om fysisk håndgemeng, men om psykologisk krigføring. Til slutt klarer vår helt å legge fra seg disse kritiske røstene og heve seg over deres ondsinnede utsagn ... bortsett fra en av dem (Del Mar, 1962). Denne teorien om Strauss' beskrivelse av forholdet mellom kritikerne og han selv, og denne psykiske innvirkningen deres utsagn har hatt på ham og hans arbeide, synes jeg er en fornuftig tolkning, i motsetning til at komponisten skulle skryte på seg militær erfaring som den enkle versjonen tilsier. Til slutt får vi stifte bekjentskap med heltens arbeid i fredstid (når han har klart å heve seg over kritikernes meninger), før vi følger hans tilbaketrekning fra omverdenen. Strauss så for seg en pensjonisttilværelse uten jobbing (direksjon og instruksjon), hvor han kunne konsentrere seg om og kose seg med det han helst ville gjøre: komponere.

Når tenortubaen blir med i dette verket, er det med innledning til hovedtema, doblet av fagotter og celloer etter 30 takter. Videre legges også bassklarinett på, og sammen spiller de motstemme til melodien, omtalt som H7 – motivet (Heltens 7. motiv) i følge Denis Wilde (1990). Mens horn svarer dette i en kanon. Fraværet av tromboner og basstuba, som ville ha

²⁶ Franz Strauss brukte navnet „Mephisto“ når han snakket om Wagner. Forholdet mellom disse to beskrives som svært anstrengt hos flere kilder. Det fortelles at ved Wagners dødsfall var førstehornist Franz Strauss, den eneste som ikke reiste seg for å vise sin respekt for den avdøde (Kennedy, 2001).

²⁷ Opprinnelig kalt "Kläffer" (no: bjeff/ kjeft) i Strauss "Skizzenbuch 5" (Kennedy, 1999)

komplettert grovmessingen, gir ikke det dype trykket man kanskje kunne ha håpet på, men den runde behagelige klangen sier oss bare at komponisten sparer på kruttet til det er høyst nødvendig. Så tidlig i verket er det en presentasjon av temaet og ikke et høydepunkt. Når man så kommer litt lenger ut, bygges spenningen gradvis opp etter en svært uttrykksfull hornsolo. Denne ender i en mektig og pompøs kanon hvor sjuende og åttende horn og første fiolin spiller mot tenortuba, fagotter samt fjerde og sjette horn. Euphoniumets forhold til lyse strykeinstrumenter nevnes heller ikke av Roust og Robbins. Det er klart at begge kjenner til disse verkene, spesielt Roust, som skriver en del om Don Quixote. Det som kan forklare at dette forholdet ikke er beskrevet, må være slik som komponisten selv beskriver det. Fiolinen og euphoniumet spriker såpass mye i klangfarge at hornet blir det instrumentet som binder dem sammen.

"Of all the instruments the horn is probably the one that blends best with all instrumental groups."

- Strauss' tillegg til Berlioz' beskrivelse av hornet. (1991)

Mot slutten av første del kan man høre harmonisk oppbygde "attack" i trombone og tenortuba, hvor sistnevnte oktaverer første trombone for å understreke tersen i akkorden. I følge Rousts utsagn ville det logiske her være å legge tenortubaen i samme oktav som førstetrombonen, under hornene, men i stedet fyller den ut akkorden siden fagotter forsterker grunntonen en oktav under andretrombone. Tenor- og basstuba blir i første del av dette stykket ofte brukt som forsterkning i de dype registrene hos cello og kontrabass når disse sitter med hovedtema. Så snart det første motivet er unnagjort, trekkes grovmessingen tilbake og strykerne får briljere med motivet alene. Dette kan være begrunnet i at komponisten visste hvor vanskelig det kan være å oppfatte de dype strykerinstrumentene i dette registeret sammen med tutti orkester (fig.9). Mot slutten av første del er første gang hele grovmessingrekka (bass, tenortuba og tromboner) er sammen om heltetema H1. Dette er siste gang vi får høre det kraftfullt og uforstyrret før hele presentasjonen av helten avsluttes heroisk som bare Beethovens *Eroica* er avsluttet før; i en fortissimo dominantseptimakkord, hvor alle instrumenter er inkludert.

I del to refererer Strauss til pressekritikere som "spytter gift og galle" (Del Mar, 1962). Han tenker spesielt på filistinere og uutdannede som bedømmer kunstverk som om de var likestilte

med verkenes skapere. Tubamotivet (absolute Indolenz dieser Welt²⁸) ble av alle musikk- og kunstkyndige i Munchen i 1899 gjenkjent som doktor Döhring²⁹.

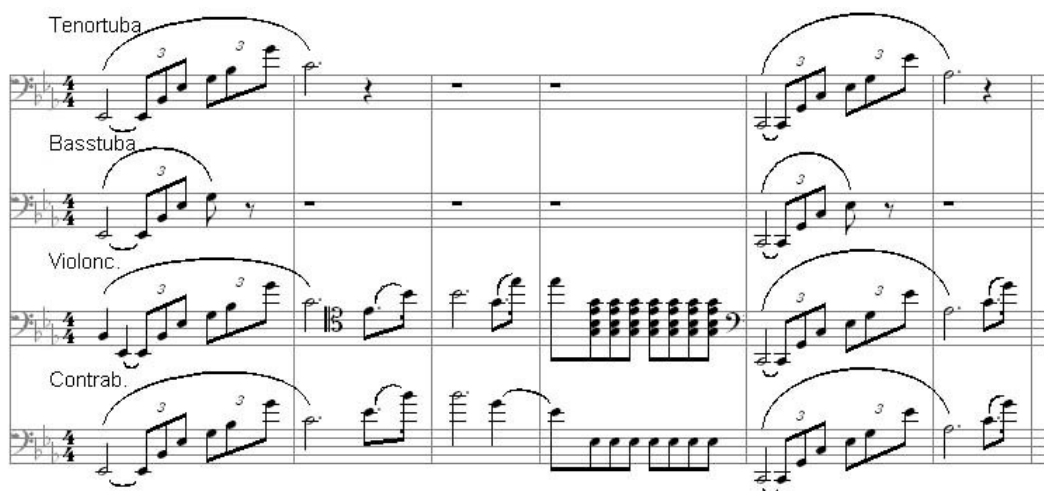


Fig. 9

Doktor Theodor Döhring var musikkritiker for pressen i München og var tilhenger av abstrakt musikk framfor programmusikk. Kvintmotivet skal opprinnelig være skrevet:



, noe som passer bedre med stavelsene dok-tor Döh-ring enn den endelige versjonen med trioler. Döhring kommenterte selv, etter å ha blitt tipset om likheten og dermed var til stede på premieren av *Ein Heldenleben* under Strauss ledelse i München 19. oktober 1899, at han var glad ”undertegnede” ikke ble plassert blant de ”onde klagerne”, men ble sett på som en gammel grizzlybjørn (Kennedy, 1999). Kvintforhold er forholdsvis vanlig hos andre komponister, og spesielt mellom euphonium og tuba. Dette vil jeg vise eksempler på senere, blant annet hos Janáček (kapittel 4.1) (kvinter mellom to euphonium) og Johansen (kap. 6.4). Klangen i tubaene kontrasterer den hakkende og ganske plagsomme treblåsen som dominerer bildet og som framstiller pompøse og selvopptatte kritikere. Mot slutten av dette partiet skifter derimot tenortubaen rolle for en stakket stund og bidrar til dybde i horngruppa, som hele tiden representerer heltens selv.

I neste del av verket beskrives heltens ledsagerske i form av solofiolin. Her oktaverer tenortubaen basstuba, og ligger stort sett plassert mellom andre og tredje trombone. Tenortubaen er også tidvis dypeste instrument når komponisten velger å lette stemningen noe

²⁸ “Verdens absolutte likegyldighet”

²⁹ I konsertprogrammet til Delaware Symphony Orchestra kalles han av uviss grunn Dehring.

ved å ikke inkludere basstubaen. Det skulle ikke være noe som tilsier at disse lange basstonene skulle kunne framføres av basstuba, selv om det er notert midt i basstubaens register, men med et mindre instrument blir klangen mindre fyldig, og hele partiet får et lettere preg. Denne funksjonen oppfyller tenortubaen også i neste del som omhandler selve krigen mot kritikerne. Her bølger det fram og tilbake med fanfarer i trompeter og skarpe "kleines militärtrummeln" (lilletromme). Heltens tema (H1) kommer stadig med innskudd, men får aldri helt kontroll på situasjonen før etter en stund. Da får tenortuba og horn virkelig etablert temaet igjen, og det vandrer videre rundt i orkesteret for å bekrefte for lytteren at her er vi virkelig tilbake hos helten, og han har kontroll over (nesten) hele orkesteret. Svakt med sordin høres etter noen takter de første kritikerne i en variasjon over C1-temaet. Denne gangen har tenortubaen "skiftet side" og er sammen med den utpregede nasale fagottklangen og en skarp Eb-trompet i sterk kontrast til orkesteret, i tråd med de hakkete treblåserne tidligere i verket. Hva komponisten forventet å oppnå ved å benytte sordin på tenortubaen, er ikke godt å si da dette er det første verket hvor det kreves sordin på tenortuba noen gang, så effekten komponisten var ute etter er vanskelig å si noe om, da han ikke kunne selv ha visst hvilken klanglig effekt dette ville tilføre orkesteret. Klangen sordin gir, egner seg faktisk godt sammen med den skarpe Eb-trompeten og fagotten. Flere legger seg på som i et siste krampeaktig forsøk på å overvinne helten, men nå er H1-temaet så godt etablert at krigen snart er over. Etter dette fungerer tenortubaen nok en gang som en dyp hornforsterkning, men denne gang sammen med basstuba og tromboner. Alle heltens motiver er representert i en eller annen form.

Når dette slaget endelig er over og vi får stifte bekjentskap med heltens arbeid i "fredstid" er det hele atter en gang lettere og tenortubaen fører basstemmen. Plutselig vender "Döhrings tema" tilbake. Lytteren blir da oppmerksom på at det var den eneste kritikeren som ikke deltok i krigen, og som fremdeles i det fjerne forsøker å holde stand, men det blir med dette ene forsøket. I denne siste delen av verket, kan man gjenkjenne en rekke av Strauss' tidligere verker, i noe som må være den mest imponerende rekapitulasjonen noen sinne. Motiver fra hele 31 av hans tidligere verker blir gjenfortalt i dette partiet spredt rundt omkring i orkesteret. Hornistene får gjenta sine velkjente temaer fra *Don Juan*, samtidig som fiolin, bratsj og cello siterer *Also Sprach Zarathustra*. Bassklarinetten får sin reprise som Sancho Panza (denne gang uten tenortuba) og tredje trombone siterer tredje akt av *Guntram*. *Till Eulenspiegel*, *Tod und Verklärung* og *Macbeth* dukker ustanselig opp rundt omkring. Tenortuba siterer blant annet fra *Tod und Verklärung* under trompetenes *Zarathustra* -del. Det

mest svulmende partiet blir likevel når tenortuba og bratsj spiller fra *Traum durch der Dämmerung* før celloene overtar med tema Q1'' (se appendiks 3) fra *Don Quixote* som aldri ble framstilt med slik eleganse i originalen.

Når vi mot slutten av verket får følge helten inn i sin pensjonstilværelse, dukker Döhring opp nok en gang og dramatikken er atter tilbake. Nå denne så dør ut og ender i et parti for solo engelsk horn (gjetertemaet fra *Don Quixote*) er freden atter tilbakevunnet. I det lyriske og drømmende partiet som følger, er konas tema (W4) atter en gang tilbake i tutti fiolin.

Tenortubaen oktaverer basstubaen ved inngangen til heltens mareritt om krigen han tidligere kjempet, kun avbrutt av et C1- motiv³⁰ sammen med *Eb*-trompet igjen, også denne gangen med sordin for å oppnå den hese nasale klangen som denne gang ikke støttes av fagotter. Solofiolinen er tilbake og dette kan tolkes som om helten får trøst av sin ledsagerske inn i de siste taktene av livet. De siste fem taktene med bare messing fikk tilnavnet statsbegravelse grunnet sin orgellignende klang og karakter.

I *Ein Heldenleben* viser Strauss en annen side av måten han skriver programmusikk på. Her er det motivene ene og alene som bestemmer forløpet, mens instrumentene fargelegger forskjellige sider av tematikken slik at vi får en progresjon i historien som formidles. *Ein Heldenleben* viser også hvordan euphonium blandes godt sammen med cellogruppa.

3.4 Euphoniumets rolle i verkene.

I følge flere kilder jeg har lest, er disse stykkene nært sammenknyttet. I følge et brev Strauss selv skrev i 1898 kan ikke *Don Quixote* forstås fullt og helt uten å sidestilles med *Ein Heldenleben* (Kennedy, 1995). Walter Werbeck siterer skrivekalenderen til Strauss for å understreke dette.

"16/4-1897: Sinfonische Dichtung Held und Welt beginnt Gestalt zu bekommen; dazu als Satyrspiel – Don Quixote." (det symfoniske diktet "Helt og verden" begynner å få karakter, som satyrspillet - Don Quixote) [min oversettelse]

Han siterer også et utdrag fra et brev komponisten skrev til Otto Leßmann:

³⁰ Motiv "Critic 1". Se appendiks 3.

"Don Quixote sei das humoristische Gegenstück zu Heldenleben." (Don Quixote er det humoristiske motstykket til Heldenleben) [min oversettelse] -Werbeck (1996).

Jeg mener begge disse sitatene understreker at stykkene var ment å ha en tilhørighet til hverandre. Det ene stykket forsterker betydningen av det andre. En effekt tenortubaen oppnår med sin tilstedeværelse, er å gi horngruppa mer fylde i bunn og sammen med tuba gir den et fyldigere klangbilde. Det den også oppnår, er å fungere som et klanglig bindeledd mellom nettopp tuba og trombone. Den har samme register som trombonene, og spiller gjerne unisont med andre eller tredje trombone, men den har klang som en lys tuba. Piston (1961) forklarer nødvendigheten av to forskjellige instrumenter i en oktavdobling med at to like instrumenter ikke ville ha produsert en like homogen klang, da de fleste instrumenter har såpass forskjellig klangtekstur fra register til register. Han mener derfor det er essensielt for å oppnå en rik klang å doble med forskjellige instrumenter som komplimenterer hverandre. I tilfellet euphonium og tuba, har begge instrumentene en lik oppbygning og vil dermed passe hverandres klanger godt. Når begge instrumentene spiller i sin dypeste oktav vil det gi forholdsvis lik klang dem imellom uten at vi får dette spriket. Dette sees både i *Don Quixote* og *Ein Heldenleben*. Mange instrumenter får oppfylle sine gamle roller i tråd med Polanyis (1967) teorier om kulturelt betingede funksjoner og oppfatninger av disse. Dette gjelder spesielt de eldre instrumentene som trombone (religiøs, guddommelig) og trompet (krigersk, militært eller kongelig). De nyere instrumentene som tenortubaen, som er et nytt instrument i denne sammenhengen, står noe mer fritt og kan benyttes i flere sammenhenger fordi folk enda ikke har noe forhold til klangen.

Det som kjennetegner Strauss' orkester, er kontrastene mellom det sårbare svake på den ene siden og det grandiose og mektige på den andre. Et hjelpemiddel for å oppnå dette er den utvidede besetningen. Som nevnt under gjennomgangen av *Ein Heldenleben* sparer komponisten på de virkelige voldsomme effektene til de virkelig trengs. Tenortubaen fyller basstubaens rolle når det ikke er total maksimering av orkesterklngen, og dette gir komponisten mulighet til å spare på kruttet til høydepunktene. Når Strauss skriver for tubaer benytter han ofte basstubaen helt i nederste del av registeret, mens tenortubaen ofte må et godt stykke opp i g-nøkkelen før han sier seg fornøyd med utnyttelsen av registeret. Strauss så selv, i følge Gruhn (1968), følgende oktavkobling mellom dype instrumenter som ideell:

Tenortuba/7+8. horn/ 1+3. fagott]³¹
Bassklarinet/ cello

Don Quixote er hovedsakelig basert på instrumentklangene som styrer handlingen, mens i *Ein Heldenleben* er det klart det tematiske som forteller oss hva som foregår. I *Ein Heldenleben* kan for eksempel tenortubaen skifte fra helt til fiende i løpet av få takter uten at det høres ut som helten ”skifter side”.

I løpet av denne gjennomgangen har jeg ikke funnet noen eksempler på Robbins (1996) punkt 1, om dobling av soloklarinet, og naturligvis heller ikke punkt 2, da Strauss ikke benytter tenorsaksofon. Robbins er også den eneste som trekker inn likheter med strykerinstrumenter, og dette finnes det flere eksempler på i Strauss’ musikk, spesielt i *Ein Heldenleben*. Ikke bare egner euphonium seg til å overta etter celloen, men blander seg også godt sammen med cellogruppa, grunnet sin forholdsvis like klangtekstur. Som nevnt tidligere spiller bratsjene, sammen med euphonium viktige roller hos Strauss, i begge stykkene. Det som går igjen er at klangen blandes svært godt. Enkelte partier kan man rett og slett ikke høre forskjell før en av gruppene gir seg og slipper den andre ensom igjennom. Robbins punkt 3 om forsterkning av dyp treblås, ser man eksempler på flere steder, og spesielt i *Don Quixote*. Om det er tenortubaen som forsterker klangen i bassklarinet eller motsatt, kan diskuteres. Også punkt 4 hvor han ser på euphonium som en forsterkning av horngruppa, eller som et basshorn om man vil, finnes det flere eksempler på. Dette støttes også av Roust (2001). Det samme gjelder Robbins punkt 5, om forsterkning av basslinja og som Roust formulerer det ”oktivering av tuba”, men han nevner også i en bisetning i sin artikkel kvintavstanden spesielt. Det man sitter igjen med er spørsmålet om hvorfor ingen tar klangforholdet til bratsjene med i betraktningen.

Av disse verkene kan man trekke innlysende slutninger om at koniske instrumenter klinger godt sammen med andre koniske og semisylindriske instrumenter. De sylindriske instrumentene er såpass skarpe at mute (eller sordin om man vil) er en lettvinnt løsning for tilnærming i klangen. Man får da ikke den åpne euphoniumklangen, men en mye mer tett og kompakt klang som nærmer seg trombonene. Et aspekt man kan undre seg over, er at forholdet til basstreblåserne blir nevnt av Robbins, men ikke av Roust. Er dette forholdet så innlysende for Roust at han ser det som uvesentlig å nevne eller har han gode argumenter for å hoppe over det? Roust (2001) nevner aldri noe om forholdet mellom euphonium og stryker

³¹ Bassklarinet og cello bør for å få best mulig klang ligge en oktav under tenortuba, horn og fagotter.

eller treblåsere i sin artikkel. Roust konsentrerer seg helt og fullt om messingseksjonen isolert. Samuel Adler (1989) nevner *Don Quixote* som eneste eksempel på hva euphonium blir brukt til i orkesteret. Ellers nevner han ikke noe om klangen, bortsett fra at den er fyldig, rik og myk. Kombinasjoner med andre instrumenter blir ikke nevnt, men han legger stor vekt på at instrumentet er en del av tubagruppen i sin rolle som arvtager etter wagnertenortubaen.

I Strauss' musikk er det ikke vanskelig å luke ut viktige partier og stemmer kontra de mindre viktige. Musikken følger en klar narrativ linje som gjør Pistons (1961) teorier om tekstur, roller, forgrunn og bakgrunn til et forenkende verktøy. Hvordan musikken blir oppfattet av lytteren (kommunikativ tilnærming) påvirkes av at Strauss skriver forholdsvis lettfattelig og tydelig. Det er ikke rom for mye tvil i en lytters tolkning av musikken, så lenge det svært detaljerte programmet er redegjort for på forhånd. Dette henger igjen sammen med en ukomplisert rolle/ funksjonsforståelse. Strauss benytter seg ikke nødvendigvis av kulturelt betingede assosiasjoner til hvert enkelt instrument, da han er mer opptatt av den homogene klangen i samspillet mellom flere forskjellige grupper av instrumenter. Unntakene finner man jo, både med tanke på krigsscenen i *Ein Heldenleben* og beskrivelser av hovedpersonens egenskaper i *Don Quixote*. Det Strauss derimot gjorde ubevisst, var at han la malen for mange andre komponister med tanke på hvordan man kan bruke det store orkesteret for å oppnå full frihet i bruk av homogene grupper (se også Holst kapittel 5). Han la også en standard for rollene som ofte blir tilegnet tenortubaen. Etter *Don Quixote* er det ikke rent få som assosierer dette instrumentet med en enkel, snill og godtroende sjel. Man kan derfor si at denne musikken la grunnlaget for en kulturell assosiasjon, som senere har fungert på linje med den skjulte kunnskapen om andre instrumenters karakteristikk, slik som for eksempel trombonen og dens religiøse tilknytning. Man kan da se på Strauss som læremester for mange av sine etterkommere når det gjelder det rent instrumentasjonstekniske. Dette er i tråd med Polanyis teori om læring gjennom erfaring.

Avslutningsvis i denne delen, synes jeg det er greit å se på hvordan Strauss selv benytter instrumentet i forhold til sin egen teori. Siden stemmene egentlig er intendert for wagnertenortuba og ikke euphonium, men omskrevet i etterkant, er det her man bør lete etter spor. Strauss så stemmene for wagnertenortuba som en del av tubapartiet, bare en oktav over basstubaen. På tross av dette gir han like vel instrumentet en forholdsvis selvstendig og ikke minst solistisk rolle. Det er litt merkelig å tenke på at en klang han selv så som hes og bitter

(wagnertenortubaen) best ble erstattet av et instrument som klinger mykt og fyldig (euphonium).

“...their hoarse and rancorous tone can just as well symbolize Albreich’s fierce hate and envy or the swelling vein of fury on Wotan’s forehead...”

-Strauss om wagnertenortubaen og dens funksjon hos Wagner. (1991)

På tross av dette var det de tekniske og intonasjonsmessige fordelene ved euphoniumet som gjorde at Strauss skiftet mening om sin orkestrasjon av disse stykkene. Klangenes diversitet mellom euphonium og wagnertenortuba var ikke det avgjørende elementet for omskrivingen, og hadde heller liten betydning for musikkens resultat. Kanskje var ikke instrumentets affekt så viktig allikevel, eller visste Strauss at euphoniumet ikke hadde noen spesiell rolle i folks underbevissthet, og at han dermed stod fritt til å benytte den som han ville.

Strauss har nå vist hvordan euphonium fyller ut både horn og trombonegruppens klanger, samt vært en støtte for andre bassinstrumenter. Han har også påpekt likheter med klangen, og blandingsevnen instrumentet har med strykerinstrumenter som bratsj og cello. Han viser også hvordan euphoniumet fungerer godt som forsterkning til basstreblåserne. Når jeg nå går videre vil jeg studere to andre former for programmusikk, hvor euphoniumet deltar som en del av et sceneensemble og i en kammerbesetning i Janáček’s musikk. Dette kapittelet blir mest et eksperiment for å se om Roust og Robbins teorier holder mål også utenom den vanlige orkestersituasjonen.

4. Leoš Janáček, *Sinfonietta* og *Capriccio*.

4.1 Innledning til Janáček's musikk.

Som eksempel på musikk hvor euphonium benyttes i sceneorkester og i mindre ensembler, velger jeg å se på hvordan Leoš Janáček skriver for instrumentet. De verkene jeg har plukket ut er *Sinfonietta*, hvor orkesteret spiller sammen med en fanfaregruppe, og *Capriccio* for blåseensemble og venstrehånds klaver. Disse to verkene skiller seg ut fra den vanlige orkestersituasjonen som ble beskrevet i kapittel 3, og gir meg dermed muligheten til å se om Roust (2001) og Robbins (1996) teori om bruk av euphonium også passert inn med andre former for kunstmusikk. Det eksisterer i følge John Kevin Novak (1994) ingen inngående analyser av Janáček's symfoniske verk. Det finnes derimot flere analyser av hans piano- og korverk. Når det gjelder hans forhold til orkestrasjon var dette som Novak sier, det eneste feltet innen musikken han ikke studerte under dyktige pedagoger. Han fikk mye kritikk for sin måte å behandle og sette sammen instrumenter på, og møtte liten forståelse for hans klangeksperimenter. Meinhard Saremba (2001) forteller at mange dirigenter så på Janáček's instrumentasjon som primitiv og antok at den egentlig trengte bearbeiding³². Inndeling av store orkestre til mindre grupper, gav ham mange flere muligheter til å variere klangene.

Novak sier også at Janáček's musikk er den klassiske tsjekkiske musikken folk flest i Tsjekkia identifiserer seg med. Selv om landet har fostret flere store og verdenskjente komponister gjennom årene, er ikke for eksempel Dvořák like stor i hjemlandet som i resten av verden. Dette kan forklares med at Janáček vokste opp omgitt av folkemusikk og lot seg i større grad påvirke av denne, både fra Moravia, Böhmen og Slovakia. Saremba (2001) beskriver forholdet Janáček hadde til folkemusikken ved å sitere et brev fra Bohumír Štědrýs samling: Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen (1955):

"Im Volkslied ist der ganze mensch, Lieb, Seele Umgebung, alles alles. Wer aus dem Volkslied hervorwächst ist eines Geistes, weil es den reinen Menschen mit der Kultur Gottes hat..." (I folkeviser finnes hele mennesket, kjærlighet, sjel, omgivelse, alt. Den som vokser fram fra folkeviser er

³² "Dirigenten betrachten damals Janáček's Instrumentierung als "primitiv" und glaubten, dass sie eigentlich einer Bearbeitung bedürfte, um einen annehmbaren romantischen Klang zu erzielen" (Dirigenten betraktet Janáček's instrumentering som „primitiv“, og syntes at den egentlig trengte en bearbeiding for å oppnå en akseptabel romantisk klang).[min oversettelse] (Saremba, 2001)

en ånd, fordi den (i.e., folkevisen) har det rene mennesket med Guds kultur felles.) [*min oversettelse*]

-Leoš Janáček

Når det gjelder komposisjonsstil hører Dvořák til den klassiske romantikken på linje med Schubert og Brahms. Smetana og Fibich tilhører den ny-tyske skolen sammen med Liszt og Wagner. Janáček's titler henviser til klassiske modeller, noe som tyder på neoklassisisme, men instrumentasjonen tyder verken på klassisk eller romantisk instrumentasjon. Han baserer mye på folklorisme og man kan trekke fra dette at han tilhører den Tsjekkiske nasjonale skole (Beckerman, 1995). Den slaviske kulturen er sterk, gjerne pyntet med sigøyrerornamentikk. Dette forklarer oss hvorfor Janáček er mer populær hos det Tsjekkiske folk enn de øvrige komponistene, da han baserer sine komposisjoner i stor grad på tonalitet og uttrykk som ligger i alle tsjekkeres hverdagskultur og ikke bare for den kulturelle eliten.

Tsjekkisk folkemusikk har likhetstrekk med Polsk, Ungarsk, Rumensk og annen østeuropeisk folkemusikk. Det som binder dem sammen er at de alle har blitt påvirket forholdsvis tungt fra Asia, og da spesielt tyrkisk musikk (Reck, 1997). Dersom man ser på den geografiske nærheten til Ungarn og Romania, kan man tenke seg at det også finnes musikalske likheter, og at den asiatiske påvirkningen kommer herfra. Innen den rumenske musikken har det i nyere tid blitt vanlig å benytte messinginstrumenter og vokalstemmer i folkemusikken. Kan det være derfra Janáček har hentet inspirasjon til å trekke inn tenortubaen? Jeg vil samtidig forsøke å finne ut hvorfor Janáček benytter nettopp termen tenortuba, framfor den tsjekkiske Červenýs kaiserbaryton som har vært et standard instrument i mange østeuropeiske land, deriblant Russland.

Innspillinger jeg har brukt i arbeidet med denne delen er:

Chandos innspilling med edisjonsnummer Chan 9399: "Leoš Janáček: Říkadla/ Mládí etc."
Netherlands Wind Ensemble / Fisher / Berman. Capriccio (spor 9-12) kop. 1995, og
EMI Classics, edisjonsnummer 724356698024: Leoš Janáček: Sinfonietta – Glagothic Mass.
Simon Rattle et al. 1999.

4.2 *Sinfonietta*.

Janáček opererer ofte med skjulte program. Det som finnes av programmer til hans musikk, er ikke beskrevet i partiturer o.l. men er beskrevet i personlige brev og intervjuer (og spekulasjoner?). Som komponist forventet han heller ikke at publikum skulle kjenne til hans tanker rundt musikken. I tilfellet *Sinfonietta*³³, er det underliggende programmet frigjøringen av byen Brno, som Janáček mente burde være hovedstad framfor Praha. Verket består av fem satser - fem inntrykk, og innehar ingen narrativitet.

De fem inntrykkene beskrives som

1. Fanfare
2. Borg
3. Dronningklosteret
4. Gate
5. Rådhus

Janáček forklarer selv valget av disse satsene / inntrykkene med disse ordene:

"Det dystre rådhuset, hatet til fjellet, motviljen til gatene og de som myldret i dem forandret seg. Over byen, badet i lys, var friheten gjenfødt 28/10 – 1918". [*min oversettelse*]³⁴

29/3- 1926 rapporterer Janáček til sin muse, Kamila Stösslova, at han nettopp var ferdig med en "Symfonietta", som skulle uttrykke "den frie mann, hans åndelige skjønnhet, glede, styrke, mot og målbevissthet til å sloss for seier"³⁵. Verket dediseres videre til Tsjekkoslovakias hær. Jaroslav Vogel (1958) beskriver det som et verk i landets farger. Vogel forteller videre om en militærorkesterkonsert i en park i Pisek, som gav Janáček inspirasjon til en "Sinfonietta med fanfare". Gleden han følte ved å overvære denne konserten var visstnok alt som trengtes for å iverksette arbeidet. I stykket er det to tenortubaer som fungerer som bassinstrument i første og femte sats. Disse ligger nesten hele tiden med kvintparalleller, unntaket er noen få takter der de spiller unisont. Dette kvintostinatet skulle hele tiden være basis for klokke-motivet som utgjør fanfaren. Jeg velger å komme tilbake til hvordan det er skrevet når jeg nedenfor

³³ *Sokol festival sinfonietta* er også et navn på dette stykket. Fanfaren (1. sats) er utgitt under eget navn: "Sokol fanfare"

³⁴ Fritt oversatt etter Jaroslav Vogel (1958).

³⁵ Oversatt fra Anthony Shorts introduksjon til innspillingen utgitt på EMI Classics 1999.

beskriver femte sats, som for fanfaregruppens del er identisk med første sats. Når komponisten skriver denne fanfaren først uten orkester kan det trekkes paralleller til Brno og hans syn på byen før og etter frigjøringen. Det går fra å være en grå og trist by men dens innbyggere forandrer seg i løpet av verket, og farger den. Jeg velger i hovedsak å konsentrere meg om den siste satsen siden jeg da vil kunne se fanfaregruppens funksjon ikke alene, men sammen med hele orkesteret. Alle satsene i dette verket har varierende instrumentering. Første sats spilles kun av en fanfaregruppe bestående av ni trompeter i *C*, to basstrompeter i *Bb*, to tenortubaer og timpani. Denne delen (fig. 10) skal i følge Vogel spilles stående etter inspirasjon fra militærorkesteret i Pisek. De første 19 taktene i denne satsen, basert på flytende tonalitet, preges av harmonisk moll, noe som i følge Novak ikke er vanlig hos Janáček. Han var vanligvis flittig bruker av pentakordmoll med lav sekst og skiftende kvart for å etterligne sigøynermoll.

The image displays a musical score for the first 19 measures of a piece. The score is written for four staves: Trompet 1-9 (Trumpets 1-9), Tenortuba i Bb (Tenor tuba in B-flat), Basstrompet i Bb (Bass trumpet in B-flat), and Timpani. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score shows a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and rests, with some measures containing complex rhythmic patterns. The notation is in a standard musical staff format with a treble clef for the first three staves and a bass clef for the Timpani staff.

Fig. 10

Janáček baserte sin musikk på en grunnidé som kalles "Ščasovka" (Novak, 1994). En "Ščasovka" er en blokk eller et motiv i flere stemmer som er selvstendig og kan flyttes rundt og varieres. Flere Ščasovky kan ligge oppå hverandre for å lage forskjellige strukturer. Hver

sats er oppbygd på slike motiviske prinsipper, som utvides og vokser. I sinfoniettafanfaren varieres to motiver ved å dele dem opp, forandre dem, stable om og dermed lage nye forhold mellom motivene (Beckerman, 1995). Når man lytter til Janáčeks musikk er det viktig å huske på hans forkjærlighet for klanger og akkorder. De kunne for ham si mye mer enn en melodi eller tekst.

"I recognized in the chord the expression of several affects coming into contact with one another; an expression clinging to life, erupting of life itself rather than out of pure sounds" -Leoš Janáček³⁶

Som vist i eksempelet ovenfor (fig. 10) ser vi et kjennetegn på Janáčeks senere musikk. Han opererer ofte med repetitive blokker. Dette finner vi mange eksempler på i både *Sinfonietta* og *Capriccio*. Man legger også merke til at alle instrumentene, bortsett fra pauker, noteres i g-nøkkel, uavhengig av registeret. Man må huske at tenortuba og basstrompet klinger en oktav lavere enn notert. For å få best mulig utbytte av dette stykket sett i sammenheng med resten av verkene, mener jeg en harmonisk analyse er en foretrukket metode framfor å se på det narrative, som for øvrig ikke er til stede noe annet sted enn i titlene på de forskjellige satsene.

Når tenortuba innleder fanfaren i siste sats med de karakteristiske kvintene (se fig 10.) høres triller i fioliner og bratsjer som et bakgrunnsteppe. Det som peker seg ut er at den øverste tenortubastemmen er harmonisk "ensom". Denne topptonen er kun delt av de nederste trilletonene hos bratsj og etter hvert fløyte. Når fanfaren går over i en $\frac{3}{4}$ - dels takt ligger en av tenortubaene alene med kvinten mens den andre støttes harmonisk av fløyte, cello, kontrabass og en av trombonene. Noe senere i allegro-delen av fanfaren blir den nederste tenortubaen liggende alene med grunntonen, før alle instrumenter ligger med $G\#$ bortsett fra tenortubaene som fyller ut resten av akkorden alene med tonene E og H . Piston (1961) påpeker at det vanskeligste med orkestrasjon av akkorder, er å få en balanse som gjør at ingen instrumenter stikker seg ut og dermed avbalanserer akkordtonen. Her hvor det kun er tenortuba som fyller inn grunntone og kvint kan det fort oppstå en ubalansert akkord om ikke tenortubaene gir på en del ekstra i styrke. Uansett om de gjør dette vil det høres tynt ut og selv om Janáčeks intensjon med partiet er at han vil videreføre kvintostinatet i tenortuba, burde akkorden klinge jevnere hvis han hadde latt trombonene hjelpe til med doubling av disse tonene. Det som er gjennomgående i stykket bortsett fra de overnevnte partiene er at tenortubaene følges av trombone.

³⁶ John Kevin Novak (1994)

Nå kan dette leses som at tenortubaene innehar en basstubafunksjon, men Janáček legger faktisk ikke tenortubaene helt i bunn. Under disse igjen finner vi bassklarinet som delvis alene utgjør basslinja, og basstrompet som understreker paukemotivet og dermed bidrar med en fyldigere klang til disse. Janáček komponerte ingen basstubastemme til denne satsen, og det er tydelig når tenortuba blir liggende alene på grunntonen som tidligere beskrevet, at basstubaen blir overflødig. Fordelen ved å benytte et tenorinstrument er at det gir større fleksibilitet oppover i registeret, noe som jeg kommer tilbake til i kapittel 4.4.

Når fanfaren repeteres sammen med resten av orkesteret blir det en enorm messinggruppe på fire horn, tolv trompeter, to basstrompeter, fire tromboner og to tenortubaer. I tillegg er messingen forsterket av ”trillekjeder” i stryk og treblås. Dette gjør hele avslutningen mer intens og forsterket³⁷. Feiringen av seieren over okkupantene er grunnen til at fanfaregruppen nok en gang trekkes inn i stykket. Dette kan understreke teorien om at det er samme by som beskrives i åpningen (identisk fanfare), kun forandret av ”folket” i byen (orkesteret). Paukemotivene går igjen i flere av Janáčeks verker. Både i opptoget fra operaen *Jenufa* og i *Totenhaus suite* når djevelen kryper fram. (Vogel, 1958)

4.3 Oppsummering, *Sinfonietta*.

Hvis man skal trekke fram en viktig egenskap Janáček gir tenortubaen må det være funksjonen som bassinstrument og som substitutt for basstubaen. Kvintostinantet er noe han ikke gir slipp på gjennom de to aktuelle satsene og den fastbundne formen gjør tenortubaen ofte til et harmonisk viktig instrument. I mange tilfeller er det ingen andre instrumenter som definerer tonaliteten, da en av tenortubaene ligger ensom med sin tildelte akkordtone. Dette gir komponisten større variasjonsmulighet med tanke på klangfarge i resten av orkesteret, siden to av akkordenes viktige toner til en hver tid er dekket opp. Fanfaregruppa er helt identisk i begge satsene, kun forsterket av orkesterets fargelegging av temaene i siste sats. Orkesteret er med på å gi fanfaren liv og bevegelse i motsetning til åpningssatsen som kan oppfattes som steril og ren i klangbildet. Det er tydelig at Janáček her har bestemt seg på forhånd om en ”oppskrift” på bruk av blokkene som han følger slavisk. Når Janáček benytter

³⁷ Fra partituret.

tenortubaen i en slik gruppe er det selvsagt ikke mye av Roust og Robbins teorier som kan benyttes i analysen. Det eneste de aktuelle elementet er kvintforholdet som nevnes av Roust.

4.4 *Capriccio for venstrehånds klaver.*

Dette verket er som tittelen sier, en *Capriccio* for venstrehåndsklaver og blåsere, tilegnet Janáček's kamerat Ottakar Hollmann, som mistet den ene armen under første verdenskrig. Hollmann spilte selv klaver på urpremieren i 1926. Stykket fikk på 1960-tallet tilnavnet ”*Vzdor*” som betyr *modig motstand* eller *ulydighet*. Blant blåserne finner vi fløyte, to trompeter, tre tromboner og tenortuba. Etter premieren på *Capriccio*en ble det fokusert mer på klangene og den oppsiktsvekkende besetningen enn på solisten og det faktum at han faktisk bare spilte med en hånd (Saremba, 2001).

Innledningen til 1. sats består stort sett av lange svake toner i tenortuba, mens trombonene ligger med sekstendedelsstøt i akkorder på slagene. Tenortuba overtar motiv 1.1 (se appendiks 3) kort tid etter klaver er ferdig med presentasjonen. Den trekker seg så tilbake til akkordtonene. Ved tall 7³⁸ kan man høre at eneren i akkordstablingen i tromboner, legges i tenortuba som et orgelpunkt foran hver tonestabling. Foran 9 legges tenortuba en oktav opp, og dermed over første trombone med kvinten i akkorden, en oktav over tredje trombone. Når det samme skjer igjen litt senere, denne gang en halv tone lenger ned, høres av en eller annen grunn tenortubaens klang bedre enn første gang. Det kan skyldes innspillingen, men det er godt mulig at årsaken er at den venter lengre før den kommer med sitt pyramidetrinn slik at det legges forventninger til grunn for akkordtonen. Ved *vivace* på tall 10 høres motiv 1.3 i tredje trombone, som klinger skarpt og til tider brutalt. Tenortuba svarer dette motivet i sterk kontrast til trombonen med en myk og avslappet klang, før den leverer motivet videre til den noe skarpere trompeten. Mellom tall 12 og 13 har tenortuba en solo (variasjon over motiv 1.2) som klaveret svarer, mens trombonene spiller akkompagnement. Når vi så kommer fram til tall 13 spiller tenortuba modulerende variasjoner over 1.1, mens piano triller kromatisk nedover. Ved neste temposkifte; *presto*, har Janáček lagt en oktavert vekselbasstemme i tenortuba og tredje trombone, mens piano er tilbake med motiv 1.1. Her høres trombonene

³⁸ I følge partituret utgitt på ”Státní nakladatelství krásné literatury” fra 1959

best, siden tenortubaen ligger i samme register som første og andre trombone. De øvrige trombonene ligger med åttendedeler, noe tenortubaen blir med på mot slutten av satsen.

I neste sats møter vi et lyrisk og romantisk klaver som spiller en enkel og vakker melodi. Denne blir innimellom avbrutt av tenortubaen som forsøker å komme igjennom med det langt mer hissige motiv 2.2, men som liksom ikke kommer helt igjennom, og klaveret får fortsette. De stadige avbrytelsene i tenortuba blir lengre for hver gang og mot slutten understreker trombonene dramatikken mellom de to ”solistene” ved harmonisk stigende akkorder fram mot trompetens inntog med 2.2-motivet, da det hele er avgjort og klaveret resignerer. 2.2-motivet dominerer hele den kommende vivodelen. Fra tall 7 roes det hele ned med en fløytesolo (motiv 2.3), kun avbrutt av 2.2 i messing og 2.1 i klaver. Det hele ender opp i et *meno mosso* parti (hvor motiv 2.4 er dominerende) ved tall 11. Satsen avrundes ved å reversere innledningen, først med motiv 2.3, så 2.2 (i tenortuba) før det ender opp med 2.1 i klaver igjen.

Den tredje satsen innledes av at tenortuba presenterer det litt landlige og folkemusikkinspirerte 3.1-temaet. Ikke helt ulikt Sancho Panzas (Strauss: *Don Quixote* kap. 3.2) karakter i stilen. Dette motivet understrekes av lette akkorder i trombone. Når tenortubaen tar pause fra tall 1, er det trompeten som får sitt øyeblikk med presentasjonen av 3.2-motivet. Denne skarpe klangen avløses av tenortubaens fyldige klang, før Janáček går tilbake til 3.1, like tørt og lett som forfra. Det påfølgende partiet er bygd opp på to sammensatte sekstendedelsmotiver som framstår som en bølgende effekt. Trompet og trombone presenterer 3.3. Neste gang dette motivet kommer tilbake er det uten trompet, men med tenortuba, før 3.3 blir repetert i trompet og trombone igjen. Nok en gang viser tenortubaen seg som et instrument som står i kontrast til de andre messinginstrumentene. Fra tall 10 presenteres et klokke-motiv (3.4) i piccolofløyte. Dette signalet gjentas i trompet. Når tempoet skifter til *allargando*, veksler tenortuba og fløyte på å spille motiv 3.4. Helt på slutten av satsen ligger tenortubaen med en lang tone en oktav over 1. trombone.

I siste sats ligger, som i første sats, tenortubaen innledningsvis med et orgelpunkt, klingende en oktav under første trombone, og går over i en motmelodi før den trekkes tilbake til en bassfunksjon. Videre ligger tubaen harmonisk sammen med tromboner i en clusterakkord, som for tenortubaens del ikke ligger stødig men triller over de 9 siste taktene av akkorden. Dette bidrar til å skape større dissonans i akkorden, men samtidig leder det oppmerksomheten

bort fra trombonene, tilstrekkelig til at det ikke blir ubehagelig og kjedelig med en så lang tett akkord. Fløyte blir helt fra åpningen liggende med melodi, men fløyteklangen skiller seg kraftig ut fra resten av messingensemblet. Instrumentenes naturlige styrke kan her bli et problem. Janáček har valgt en tung messingbesetning sammen med fløyte og klaver som i utgangspunktet er svakere. For å få disse til å skinne igjennom vil det være naturlig i følge Piston (1961) å benytte seg av lysere oktaver i fløyte for at den skal kunne balanseres opp mot grovmessingen. Vi vil da få et stort sprik i register, men her kan trompetene i lyst leie, bidra til å binde tonene sammen. Dette ser vi et godt eksempel på i dette partiet, for når trompetene kommer inn blandes klangene mellom fløyte og trombone / euphonium bedre, og klangen i ensemblet blir mer homogen. Når det gjelder klaverets styrke må uansett messingen dempe seg noe slik at de hektiske melodiske partiene kommer igjennom. Fra tall 5 veksler fløyte og tenortuba hver andre takt med overlappende åttendedelsbevegelser. Tenortubaen fungerer her som et distansert ekko til fløytestemmen som er skarpere. Dette vil jeg begrunne i registeret som er noe lysere enn hos grovmessingen tidligere, slik at avstanden ikke blir så stor. Fra tall 6 spiller tenortuba sammen med andre trompet i samme oktav. Trompeten gnistrer og tenortubaen bidrar med fylde til klangen. Det kan høres ut som et stykke dansemusikk. Før tall 10 ligger trompeten alene. Det hele virker noe tomt og stillestående, men lytterne overraskes når tenortuba og tredje trombone er tilbake på tall 10. Fra tall 15 ligger motiv 4.1 i fløyte, mens tenortuba og tromboner spiller akkorder. Tenortubaen ligger her en oktav over andre trombone før den spiller temaet soli med fløyte i lyst register. Blandingen av disse instrumentene med tenortubaen i et såpass høyt register gir en klar og lys klang. Fra tall 16 repeterer trompeten motiv 3.2, og tenortubaen svarer i form av ekko nok en gang.

Videre fungerer tenortubaen som doblingsinstrument til førstetrompeten med rytmisk jevne staccato 32-deler. Fra 18³⁹ legges 4.2 trompet mens tenortuba har noen hektiske fallende løp. Disse løpene er opprinnelig skrevet i 1. trombone men med mulighet for å bytte stemme, blir det enklest for trombonisten å her bytte stemme med tenortuba (fig.11). Den andre stemmen er skrevet inn i partituret med stikknoter (ikke vist i fig. 11). De siste taktene ligger tenortubaen i oktaver med fløyte mens trompetene er tilbake med 32-deler, og trombonene ligger med lange *forte*-akkorder.

³⁹ Andre linje i figur 11

Fig.11

4.5 Oppsummering, *Capriccio*

Inntrykket man sitter igjen med til slutt, er hvordan Janáček er opptatt av store klanglige forskjeller gjennom hele stykket. I første sats ser vi hvordan Janáček bruker tenortubaen til å dele opp skarpe klanger ved å legge den myke klangen mellom motiver som er lagt i trombone og trompet. Variasjonen i klangbildet er det mest fremtredende ved klangen til motiv 1.3. Tenortuba og fløyte er instrumenter som har en mengde felles referanser i verket, men som har en luftig og myk tone som eneste fellesnevner. Hvis man leser i lærebøkene rundt instrumentasjon som finnes er det ingen som nevner dette instrumentforholdet. Jeg mener klangene spriker litt for mye, og bør bindes sammen av andre instrumenter. Siden dette er et stykke kammermusikk antar jeg at instrumentasjonsprinsippene ikke vil eksistere på

samme måte som hos for eksempel Strauss (kap.3). Den største fordel ved å benytte tenortuba framfor basstuba er fleksibiliteten i det lyse registeret som Janáček ofte benytter melodisk, som variasjon og kontrast til de andre instrumentene. Den myke klangen brukes ofte for å bryte opp og kontrastere til de noe skarpere sylindriske instrumentene.

Siste sats er det hittil eneste sted hvor jeg har funnet spor av euphoniumets hovedfunksjon i det mediet den er mest kjent fra: korpsmusikken, og da spesielt marsjer. Obligater eller motstemmer benyttes av Janáček, kanskje som et resultat av nettopp denne funksjonen i militærmusikktradisjonen som jeg påpekte i kapittel 4.1. Det solistiske punktet hos Roust er også tidvis gyldig i Capriccioen, men må ekskluderes siden det er snakk om kammermusikk og ikke fullt orkester og dermed en helt annen utnyttelse av instrumentene. Man kan derimot se etter den harmoniske plasseringen Roust gir instrumentet, mellom trombone og horn. Siden Janáček ikke benytter horn kan man bruke trompetene som referanse til lysere klingende messinginstrumenter.

4.6 Sammenfatning av Janáčeks bruk av tenortuba.

I kapittel 4.2 nevnte jeg Janáčeks innflytelse fra militærmusikken. Han assosierer dermed ikke til folkemusikkinstrumenter når han velger instrumenter som tenortubaen. Saremba (2001)⁴⁰ kan fortelle oss at Janáček leste Berlioz' *Traite d'instrumentation*. Dette tyder på et nært forhold til det øvrige Europa med tanke på instrumentasjon. Dette kan ha sin bakgrunn i at han stort sett var selvlært innen feltet og dermed ikke så sterkt knyttet til den tsjekkiske tradisjonen. Dette kan godt være en av årsakene til at han benytter denne nomenklaturen framfor den som er mer logisk i Tsjekkia: kaiserbarytonen. Det blir mer og mer tydelig at militærmusikk og korps har vært den viktigste inspirasjonskilden for komponisten når det gjelder benyttelse av nettopp dette instrumentet. Denne inspirasjonen ser vi flere eksempler på også hos Gustav Holst i kapittel 6.1. Det er ikke bare de to stykkene beskrevet her som inkluderer tenortuba hos Janáček. Både i *Violin Concerto* og den tidligere nevnte *Totenhaus Suite* innbefattes euphoniumet. På sistnevnte anbefaler Shifrin (19-?) orkesteret å finne en som kan veksle mellom euphonium og basstrompet.

⁴⁰ Meinhard Saremba (2001): "Anregungen der Berlioz'schen Instrumentationskunst lenken seine Sinne besonders auf die Blasinstrumente, deren Charakterisierungspotenzial ihn fasziniert." (Inspirasjoner/Impulser fra Berlioz sin instrumentasjonskunst ledet sansene hans spesielt på blåseinstrumentene, som fascinerte ham gjennom sitt karakteriseringspotensiale). [min oversettelse]

Hvis man slår opp på disse verkene (*Sinfonietta* og *Capriccio*) i New Grove (www.grovemusic.com) kan man lese:

"Although his instrumental writing remained taxing, he became accurate and economical with instrumental effects. The bizarre combinations in the *Capriccio* and the *Sinfonietta* are well calculated..."
-Grovemusic online

De instrumentasjonstekniske kombinasjonene som Janáček mottok en del kritikk for, er årsak til at musikken ikke like lett lar seg analysere etter en mer konvensjonell analyse som man kan med Strauss musikk. Det man kan trekke ut av dette kapittelet sammenlignet med det forrige er at Rousts og Robbins teorier ikke sammenfaller med denne musikken. For å analysere bruken av instrumentet i denne konteksten må man se bort fra disse, da eneste fellesnevner er Roust som nevner bruk av kvinter i euphonium. Dette vil jeg komme noe tilbake til i kapittel 6.4. når jeg ser på Bertil Palmar Johansens musikk og framgangsmåte for å skrive for tubainstrumentene. Robbins som også skulle være en indikator på samklanger går ikke over ens med disse Janáček-komposisjonene. Harmonisk plassering som nevnes av Roust er ett av få kjennetegn som stemmer over ens med analysen av instrumentets plassering hos Strauss. Begge velger å plassere tenortubaen i nærheten av førstetrombonen. Som beskrevet hos Roust, ligger tenortubaen (leses en none ned hos Janáček) for det meste i samme register som første trombone (se figur 11). Unntakene finnes jo, men det mistenker jeg er spesielt siden det er fravær av basstuba. Dette ser vi eksepler på i både *Sinfonietta* og *Capriccio*.

Metoden jeg på forhånd hadde bestemt meg for å benytte på hele dette arbeidet ser så langt ut til ikke å holde på denne musikken som er litt "annerledes" i klangbildet. Jeg så raskt at Robbins teori ikke kom til å holde, og måtte dermed trekke inn harmonisk analyse for å se hvordan komponisten tenkte ved instrumentering, med tanke på samklanger og plassering. En rolle-/ funksjonsanalyse viser seg også å være komplisert når det gjelder denne musikken. Instrumentene og instrumentgruppene er sammenvevd på en helt annen måte enn den vi så hos Strauss, og det virker som om melodikken til tider er sammensatt uten noe fast mønster. Dette kommer av den eksperimentelle instrumentasjonen Janáček er både kjent og kritisert for. Det mest hjelpsomme redskapet ble til slutt Pistons teorier om bakgrunn og forgrunn. Ved å studere musikken på denne måten ble det noe lettere å skille ut hva som skjer rundt om i orkesteret. I *Sinfonietta* ser man et godt eksempel på dette når orkesteret spiller sammen med messinggruppa. Orkesteret legges i bakgrunnen og blir dermed forholdsvis uviktig for

melodikken, men tilfører et klangbilde som forteller at vi har gått videre fra åpningen. Den musikalske stilen er heller ikke så lett å definere i disse tilfellene, på lik linje med en funksjon / rolle- basert analyse. Hvis man ser nærmere på doblinger og klangfarger som jeg gjorde med Strauss' musikk vil man først legge merke til at tenortubaen først og fremst behandles som en basstuba i *Capriccio*, men med store mengder melodikk som føles naturlig i denne besetningen. *Capriccio* står fjernt fra normene jeg har sett tidligere og presentert innledningsvis, men dette kommer av at besetningen i denne typen musikk skiller seg fra de "normerte" besetningene man forventer å finne i kammermusikalske verk. Når det gjelder Janáčeks bruk av instrumentene, baseres ikke mye på kulturelt betingede funksjoner. Han skrev veldig selvstendig med basis i Berlioz / Strauss instrumentasjonsbok. Dette kan ses på som en form for mesterlære, men han river seg ofte bort fra denne til fordel for egen nysgjerrighet og eksperimentasjonstrang. Janáček er det definitive eksempelet på at musikk er fritt og ikke kan settes i båser selv om den tilhører en klart definert musikalsk retning og sjanger.

Jeg vil nå gå vestover i Europa for å se på hvordan euphoniumet blir brukt i et av de mest kjente verkene fra England, hvor euphoniumet har fått et godt og tradisjonsrikt feste innen orkestermusikken: *Planetene* av Gustav Holst.

5. Gustav Holst: *Planetene*

5.1 Innledning.

Gustav Holsts (født 1874) bakgrunn kommer fra en musikalsk familie. På von Holst - siden av familien hadde det vært musikere i minst fire generasjoner før Gustavus⁴¹. Hans far var pianist og det ble tidlig påvist en interesse hos unge Gustavus for både piano og orgel. Han var et sykkelig barn med påvist nevritt (nervebetennelse) som gjorde at han måtte legge tangentinstrumentene til side i en alder av 21.

“But when I was twenty-one a misfortune overtook me. I began to have trouble with my right arm, due to overwork. Eventually I had to abandon the piano and organ, and had to earn my livelihood as a trombone player...”
-Gustav Holst (Mitchell, 2001)

Han konsentrerte seg da helt og fullt om trombonen som han begynte å spille som en slags kur mot astma. Som student gikk han mye, etter som han hadde dårlig råd, men alltid med trombonen på ryggen⁴². Han kunne fremdeles traktere orgelet, men han fant fort ut i løpet av sin studietid at det var mer lukrativt å spille trombone i feriene, framfor å vikariere på orgel i kirkene. De fleste jobbene fant han på feriestedet nær sjøen sammen med en gjeng som kalte seg ”White Viennese Band”. Denne korpserfaringen kom godt med senere i livet. Han fikk et godt innblikk i hvordan ulike instrumenters stemmer var skrevet og hvilken type stemmer musikerne likte selv. Denne kjennskapen til korpsmusikk og korpsinstrumenter er tydelig i begge suitene for militærkorps som han skrev tidlig i karrieren. Han ønsket å oppgradere repertoaret for korps og amatørgrupper ved å komponere musikken selv. (Mitchell, 2001)

“In spite of its original approach, the suite never breaks away from the essential traditions of the band, and the March is the sort of music that is beloved of bombardons and euphoniums”.
-Imogen Holst, (1986)

⁴¹ Fødenavnet var Gustavus Theodore von Holst. –us endelsen på fornavnet ble som oftest utelatt og han skiftet navn til Gustav Holst 24. september 1918 (Holst, 1986). John Mitchell (2001) hevder at innbyggerne i Thaxed, hvor Holst bodde på denne tiden, ble mistenksomme til det tyskklingende navnet i forbindelse med krigsutbruddet, og for å fjerne mistanken om at han var spion med komponistdekke, fjernet han også forstavelsen von fra etternavnet.

⁴² ”Holst knew the country well, being always a good walker, and often as a student he would walk the 100-odd miles to Cheltenham, which lies on the borders of the Cotswolds, with the trombone slung on his back! Indeed there is a story that an irate farmer, hearing him practise his trombone during his rest on one such walk, turned him out of his land, fearing the effects of such sounds on sheep about to lamb”. (Mitchell, 2001)

Som profesjonell trombonist spilte han i Queen's Hall Orchestra blant annet under ledelse av Richard Strauss (Mitchell, 2001). Han valgte forøvrig å konsentrere seg om komposisjon, og studerte instrumentasjon under Georg Jacobi, men fikk ikke gjennombrudd før med *Planetene*.

Gustav Holst hadde planlagt en astronomiskinspirert suite en stund, men ingen skisser ble funnet før sommeren 1914 når "Mars"-skissen er ferdigstilt etter komponistens sommerferie. Hele satsen var ferdig i august, før utbruddet av krigen. Selv om satsen ikke handler om krig, visste hele England om konfliktene i resten av Europa, og så tendensene til krig. Dermed fikk "Mars" tittelen "Bringer of War"⁴³. I stedet for å følge den logiske rekkefølgen på planetene fra "Merkur" og utover i solsystemet, valgte Holst å begynne med den mer fysiske og krigerske "Mars" for så å bevege seg mot en mer abstrakt og mystisk "Neptun", "hvor den fysiske verden aner en slutt på livet" (Greene, 1995). Hele suiten er bygd opp for å høres i sin helhet.

"In 1926 he (Gustav Holst) spoke guardedly about *The Planets* as 'a series of mood pictures' but in 1927 he told Richard Chapell that the suite deals with the 'seven influences of destiny and constituents of our spirit'. Astrologically, the pattern is clear: the order of the planets symbolizing the unfolding experience of life from youth to age."
-Head (1993)

Planetene selv, som nevnt i sitatet ovenfor, er ikke beskrevet i musikken, men musikken er basert på stemningsbilder av planetene, som skal fortelle oss om vår egen menneskelighet og de ukjente sidene av oss selv.

"It is about *human* character, for which planetary influence is but the ruling metaphor."
-Greene (1995)

Fra den primale fysiske aggresjonen "Mars" via kontakten med det okkulte representert av *Uranus*, magikeren, til det metafysiske og opphøyde ("Neptun"). På denne ferden møter vi oss selv som vesener som er avhengige av kunst ("Venus"), fleksibilitet ("Merkur"), utholdenhet ("Saturn") og forsoning ("Jupiter") (Greene, 1995). Greene forteller også om instrumentasjonen og trekker fram hva Colin Mathews skrev i forordet til den nye utgaven av partituret: Grunnen til at Holst valgte et instrument som bassobo, var for å følge Strauss' eksempel, og at benyttelsen av tenortuba var grunnet Stravinskys bruk av dette instrumentet.

⁴³ Richard Greene (1995): Holst: *The Planets: Genesis*

Det virker som om Holsts valg av disse instrumentene begrunnes i deres klare funksjon som en del av helheten, og ikke for deres egen skyld. Med dette mener han at instrumentene er godt integrert i orkesteret som en del av den klanglige helheten, og ikke bare som et supplement på egne premisser som i Janáčeks *Sinfonietta* (kap. 4.2). Ved å benytte Strauss' store orkester fikk også Holst muligheten til å balansere instrumentgrupper mot hverandre og dermed tillate full dubling i kompliserte partier slik at han kunne få full tekstur i homogene grupper. Michael Short (1990) nevner at Holst inkluderte tenortubaen i den store messingseksjonen for å tillegge en påtrengende klang til de tette motivene i "Mars" og tillater den å bidra til trombonenes livlige tema i "Uranus".

Colin Roust (2001) skriver om dette verket at det sannsynlig vis er den engelske bruken av euphonium som bassinstrument som er årsak til at det inkluderes i besetningen. Samtidig mener han Holst er inspirert av den britiske brassbandmusikken, noe som vises gjennom å ikke bare bruke euphoniumet som tuba, men også til melodi og motstemmer. Jeg mener derimot at det kan være den personlige erfaringen fra å ha spilt flere år i korps under studietiden, som inspirerer til å trekke inn instrumentet i orkesteret. Dette begrunner jeg i måten han skriver for instrumentet, med tanke på bruken av instrumentet veldig lik den man finner i korpsmusikk. Dette vil jeg se nærmere på når jeg nå skal gjennomgå de aktuelle satsene fra suiten.

Jeg har brukt Arte Nova Classics cd, med edisjonsnummer 74321 27785 2, "Gustav Holst: The Perfect Fool * The Planets" som referanse musikk til denne delen av oppgaven.

5.2 "Mars"

Denne satsen domineres av lilletromme og trompeter som begge imiterer, i følge flere instrumentasjonsteorier⁴⁴, krigføring og heroisme. I dette tilfellet er det ikke meningen å beskrive at planeten eller guden Mars går til krig, men "Mars" representerer ved musikalske metaforer de følelsene og den psykologiske tilstanden som vi forbinder med krig. Dette er helt og holdent (i følge Greene (1995)), et slag i musikkens abstrakte, uåtgripelige verden, på musikkens premisser og har ingen relasjon med krigføring i den fysiske menneskelige verden.

⁴⁴ Berlioz / Strauss, Adler, Voss

I åpningen av "Mars" skaper tubaer og horn en klangvariasjon i tematikken. Dette står som en reaksjon til de noe skarpere trombonene og trompetene som først presenterer temaet for messing etter dyp treblås er ferdige. Horn og basstuba har en forholdsvis lik klang på mange måter, men det spriker en del i register og tenortuba, som ligger en oktav over tuba, binder disse noe tettere sammen som det eneste instrumentet i mellomregisteret. Tenortuba starter en fanfare basert på oktavsprang som bygges opp i intensitet, ettersom andre instrumenter slutter seg til denne. Denne gradvise økningen i intensitet går gjennom hele satsen. Først horn, så også dyp treblås og trompeter. Dette partiet beskriver Vally Lasker⁴⁵ som et "call to arms".

"The chromatic wailing of the trombones and tubas, soon taken up by all the woodwind and strings, is followed by a call to arms on the tenor tuba, answered by trumpets" -Vally Lasker⁴⁶

Ved tutti orkester plasserer Holst tenortubaen unisont sammen med første trombone, som vist i figur 12. Et annet alternativ for harmonisk plassering er sammen med de mørkeste hornstemmene (tredje og sjette horn). Dermed i tråd med hva Roust (2001) sier om harmonisk plassering. Dette skjer to takter etter det som vises i figur 12, hvor tenortuba ligger under horngruppa som et slags basshorn, mens første- og andretrompet ligger på toppen. Dette blir veldig tydelig i denne satsen siden den harmoniske melodiføringen er det eneste som skjer bortsett fra den karakteristiske åttendedel / fjerdedelsrytmikken i resten av orkesteret. Dette forsterkes av at tromboner og horn ikke spiller temaet samtidig. Tenortuba presenterer så sitt solomotiv (fig13) for første gang. Holst lar tenortubaen, som eneste instrument, hvile før denne soloen. Neste gang dette partiet kommer, skal ikke tenortubaen gjenta sitt soloparti, og er dermed med resten av messingen på akkordtonene. Imogen Holst (1986) beskriver dette partiet som en intensitetsøkning som en reaksjon på avspenningen som finner sted like før, hvor dominanten nesten klarer å finne ro mellom de rundtliggende akkordtonene. Akkurat når roen melder seg avbrytes det hele av temaet i figur 13. Dette motivet gjentas tre ganger i løpet av "Mars" og moduleres nedover hver gang. Første gang en sekund lenger ned og ved tall IX⁴⁷ en hel kvint ned fra første gang. Det som er felles for disse tre gangene temaet spilles av tenortuba, er at det presenteres hver gang av tenortubaen før det videreføres til andre instrumentgrupper. Akkompagnementet er også forskjellig fra gang til gang.

⁴⁵ Vally Lasker hjalp Holst med å skrive ut partituret til Venus, Jupiter og Uranus. Grunnet Holsts dårlige armer trengte han hjelp til å skrive. Lasker baserte seg på notater, pianoutdrag og verbale instruksjoner. (Mitchell, 2001)

⁴⁶ Fra forordet til Boosey & Hawkes -partituret

⁴⁷ I følge partituret utgitt på Dover Publications, Inc. (1996)



Fig. 12



Fig. 13

I motsetning til ellers når tenortuba i andre verk dobler basstubaen når sistnevnte går veldig dypt, dobler her basstubaen tenortubaen, når denne spiller i lyst register. Dette gir tenortubaen mulighet til å spille en hel melodilinje uten at det virker tynt på toppen, eller at det må oktaveres ned for å oppnå den samme klangen og styrken hele veien. Holst plasserer tenortubaen sammen med tromboner, horn og dyp treblås i de harmoniske partiene mellom tall VII og VIII. Når dette så går over til rytmiske bevegelser legges tenortuba sammen med andre og tredje trompet, samt timpani og kontrabass. Holst legger også tenortuba sammen med tredje trompet flere ganger i løpet av satsen. Ellers benytter også han seg av kvintavstand mellom tubaene. Når han velger å ikke bruke tenortubaen som et bassinstrument skaper han

stedet for eksempel en mer fyldig hornklang og binder de andre messinginstrumentene bedre sammen.

I denne satsen finner vi så godt som oppskriften på Rousts teori om bruk av euphonium i orkester. Både solistrollen, forholdet til basstuba og den harmoniske plasseringen i samspill med horn og tromboner. Det som skiller seg ut er Holsts plassering av trompetene på topp når tenortuba spiller sammen med horn. Trompetklangen skiller seg distinkt ut fra gruppen både når det gjelder skarphet og styrke. I tillegg finner vi eksempler på tenortubaens samspill med dype treblåserinstrumenter som nevnes av Robbins (1996). Det er også en sekvens hvor tenortuba og trompeter sammen gir et helhetlig spørsmål – svar forhold. Her kan klangvariasjonen være nettopp det Holst var ute etter siden instrumentklangene står såpass sterkt i hans komposisjoner. Michael Short (1990) framhever dette med å si at klangene ofte stiller seg i fremste rekke og at han ikke så på notene som svart-hvite referanser som senere blir fargelagt. Orkestrasjonen er for Holst uatskillelig fra komposisjonen.

5.3 ”Jupiter”

”Jupiter”-satsen. Her er hovedsakelig tenortubaen med på fjerdedelstemaet som vist i figur 14, sammen med strykerne. Under selve Jupiterhymnen er tenortubaen med på å gi basstrombonen fyldig klang i bassnedgangen. Tenortubaen fungerer også som bassinstrument i horngruppa når resten av messingingen har pauser i denne satsen. Man skulle anta, siden basstuba og kontrabass dobler hverandre i basslinja, at tenortuba dobler cello når denne overtar i et noe lettere parti som ikke krever full fylde i bunn. Dette er ikke tilfelle hos Holst da han bruker fagottene som doblingsinstrument til celloene.



Fig. 14

Ved tall VI, har tenortuba tema sammen med strykere, som eneste blåser. Dette instrumentasjonsvalget gir klangen en klassisk strykerkarakter med innslag av en myk underliggende messingklang, som uten å stjele for mye fokus fra strykerne, gir substans og et mer fyldig klangbilde. Dette kan sammenlignes med det jeg nevnte i kapittel 3.2, om fagottens evne til å ikke drastisk forandre strykerklangen. I motsetning til fagotten som har sin sterkeste side i ansatsen, kompenserer tenortubaen ved å ha en myk klang som ikke stikker seg frem. Denne effekten kunne også ha blitt oppnådd med horn, som man hører ved presentasjonen av hymnen noe senere i satsen. Trompetene som overtar temaet ville ikke blandet seg så godt inn i klangfargen til strykeinstrumentene som tenortubaen gjør. Temaet spilles så tutti i grovmessing og strykere (minus fioliner), dette gir en hardere og mer brutal klang. Her doubler tenortuba førstetrombonen.

Under den overnevnte hymnen, oktavener tenortuba etter hvert basstrombone i deres fjerdedelsnedgang når denne nærmer seg et register hvor den vanskeligere kommer fram uten å legge på styrke. Når tenortubastemmen kommer dypt nok videreføres dette av basstuba samtidig som basstrombonen oktavener opp for å fullføre nedgangen. Denne måten å skrive på gjør at man som lytter ikke legger merke til instrumentenes ”svakheter”, og skjuler dem dermed for publikum slik at man kun oppfatter en jevn behagelig bassklang.

Etter tall XI, finner man et sekstendedelsløp i tutti orkester, hvor Holst er bevisst på ikke å gå for høyt og oktavener ned når han trenger mer tonal stigning, for at tenortubaen skal kunne bli med helt til slutten av løpet. Neste gang fjerdedelstemaet dras i gang av treblås og overtas av horn, videreføres det igjen til tenortuba og strykerne, men denne gangen sammen med bassklarinet og fagott. Den største klanglige forskjellen her i forhold til tidligere, er at fagotten får det til å virke litt hardere og mindre glatt.

Akkorden foran ”presto” viser oss nok en gang hvordan Holst tenker harmonisk i messinginstrumentene. Tenortuba plasseres to oktaver over tuba med basstrombone i mellom, sammen med andre trombone. Dette gir en god spredning i akkordstablingen og dermed et godt og stabilt fundament for å få akkorden til å klinge rent oppover i orkesteret.

I de syv siste taktene av satsen legges tenortuba nederst sammen med tenortromboner i oktaven under horn og trompet.

Tubaene fungerer i stor grad som ett instrument i deler av denne satsen. De utfyller hverandre og drar fordeler fra hverandres kvaliteter ved overlapping og gir et resultat som tilbyr lytteren et stort og fyldig register. I motsetning til "Mars", fyller tenortubaen også ut klangen i basstrombonen, samt supplerer strykerne på en diskret måte som jeg mener mange andre instrumenter ville hatt problemer med. Dette begrunner jeg i den forholdsvis like klangen med cello og bratsj, som jeg påviste tidligere under behandlingen av Strauss' musikk.

" He hated incomplete performances of The Planets, though on several occasions he had to agree to conduct only three or four movements at Queen's Hall concerts. He particularly disliked having to finish with Jupiter, to make a 'happy ending', for, as he himself said, 'in the real work the end is not happy at all'.
-Imogen Holst (1974)

Hele satsen er godt skrevet for messing, og det er tydelig at man har med en komponist å gjøre som kan instrumentene og vet godt hva den enkelte instrumentalist bør forventes å prestere. Overlappingen i bassnedgangen som jeg nevnte tidligere er et bevis på hvor enkelt det kan gjøres for at ingen av musikerne skal trenge å presse grensene for instrumentet og samtidig oppnå ønsket effekt. Dette er et direkte resultat av instrumentdoblingen og de homogene gruppene man kan få i det store, Straussinspirerte orkesteret.

5.4 "Uranus"

Neste sats som er aktuell i denne konteksten er "Uranus". "Uranus" blir beskrevet som magikeren som holder kontakten med den okkulte verden. Han blir dermed et bindeledd mot det abstrakte og ukjente som befinner seg på utsiden, bortenfor det bevisste og begripelige. Anmeldelsen Planetene fikk i "The Times" sammenligner "Uranus" med Dukas *L'Apprenti Sorcier*⁴⁸. Bortsett fra den tunge marsjen i 6/4-takt og bruken av fagott, er det likevel ikke mye som er felles. Denne satsen åpner med akkorder i trompet og trombone som svares i oktaverte tubaer. Dette gir oss inntrykk av en myk overtonerekke i tubaklangen så lenge tenortubaisten ikke overblåser. Fra tall I er tenortuba dypeste instrument i messinggruppa, og innehar dermed en bassfunksjon i horn og treblåserrytmikken som er sentral her. Når trompetene overtar etter horn og viderefører fjerdedelstematikken, kommer tubaene inn med motivet fra innledningen som føres videre til trombonegruppa. Når Holst noe senere har skrevet inn en tubasolo skjer det med oktavdobling, og både basstuba og tenortuba har

⁴⁸ Trollmannens læregutt.

markert dette partiet i partituret som solo. Så langt ligger tenortubastemmen i et behagelig og lite anstrengende midtregister. Denne solosnutten bygger opp mot horn- og stryker temaet fra tall III.

I akkorden etter tall IV ser vi eksempler på hvordan Holst får bygd opp en solid basstone, på en måte som få har gjort tidligere blant de stykkene jeg har studert. Basstrombonen blir liggende som et bindeledd mellom tubaene som igjen ligger med to oktavers intervall. På denne måten får vi en solid bass som dekker opp overtonerekka på en fyldigere måte enn hvis tubaen skulle ha stått for dette alene.

Etter tall V høres en solo i tubaer som en førstegangs presentasjon av et nytt tema. (fig.15). Denne solien gir en mystisk og urovekkende stemning til satsen. Når tutti orkester spiller punkterte halvnoder er tenortuba eneste instrument som ligger over mellom skiftene. Hva Holst har villet formidle med dette er ikke helt sikkert, da en overbundet tone fra den forrige akkorden bare forsvinner i mengden.



Fig. 15

I et signal i tenortuba, bratsj, fagott og bassobo ved tall VII, er det registeret disse ligger i som gjør at tenortubaen høres best. De øvrige forsvinner i mengden av andre instrumenter. Dette kan skyldes at de aktuelle tonene klinger fritt og åpent i tenortuba, og både toneart og register er veldig behagelig for musikeren å spille i. Videre ut satsen dobler tenortubaen stort sett første trombone, og blir dermed helt løsrevet fra tubaen og bassfunksjonen, men blir et bindeledd i klangen mellom trombone og horn som har samme motiv. Basstuba og basstrombone settes nå sammen, slik at det ikke blir noe tynnere i bunn av den grunn. Det

eneste unntaket er den siste repetisjonen av åpningsmotivet i tubaer foran largo og overgangen til "Neptun", hvor tubaene igjen dobler hverandre og dermed skaper en mykere bass enn med basstrombonen.

Man finner i denne satsen ikke de helt store forskjellene fra de overnevnte satsene. Tubaene er kanskje lenket enda bedre sammen enn før, noe som gir en rik klang til de solistiske partiene på tross av dybden.

5.5 Oppsummering av *Planetene*.

De satsene som her har blitt omtalt skiller seg fra de øvrige på flere måter. For det første er de øvrige preget av mer mystisk og roligere karakter rent instrumentalistisk og som helhetsinntrykk. "Venus" framstilles av mye treblås og stryk og innehar en rolig og avslappet karakter. Horn er eneste messinginstrument på denne satsen. "Merkur" er noe raskere, men med en veldig lett i tekstur som gir den et danspreg. Klangfargen er lys, den rake motsetningen til "Saturn" som er av en roligere karakter. Her kan man ane hjerteslagene til en gammel personlighet. Et dypt og fyldig parti som inkluderer tromboner og tuba vitner om en respektfull framturen. "Neptun" som er siste sats i verket er en motsetning av denne igjen. En sats som preges av flytende tonalitet og rytmikk, på vei over i et mer moderne tonespråk. Korstemmene vitner om en overgang til det mer abstrakte. "Mars", "Jupiter" og "Uranus" er i motsetning til disse mer konkrete og "brautende". Satsene som inkluderer tenortuba bærer preg av mer handling og energi, først gjennom en energisk "Mars", høytidelige "Jupiter" og til slutt en litt haltende og til tider komisk "Uranus". Disse virker på meg som mer fysiske karakteristikk enn de øvrige. Alle virker mektigere, grunnet det store orkesteret som benyttes. Holst kan til og med tillate seg å benytte fullt trykk fra orkesterets side og fremdeles ha mer å gi gjennom orgelet som gir det lille ekstra løftet i "Mars" og "Uranus".

Jeg har allerede nevnt Holsts forhold til korpsmusikk og dermed burde hans kjennskap til instrumentet og dets muligheter være en stødige teori om hvorfor han benytter grovmessinginstrumentene slik som han gjør. Samtidig viser den britiske orkestertradisjonen at han heller ikke bør være usikker når det gjelder å trekke inn euphonium i denne besetningen, da det har blitt brukt i flere år som bassinstrument i England. Folk flest kjenner det gjennom orkestermusikk samt gjennom korpstradisjonen, da spesielt i brassband som det

florerer av i England. Hans vellykkede korpssuiter, som han tidlig fikk anerkjennelse for av militærmusikere, viser at han kan dette og har god kjennskap til euphoniumet som tenorinstrument. Dette var en stor fordel og vises godt ved at han ikke bare legger euphoniumet i oktavdoblinger med tuba, men også med akkordtoner som binder sammen klangene mellom trombone og horn. I "Mars" påviste jeg at han brukte euphonium i samme oktav som første trombone og som et bassinstrument i horngruppa, men ikke når disse instrumentene spilte sammen, som et bindeledd mellom gruppene. Dette er ingen regel, da han benytter begge variantene om hverandre i de øvrige satsene. Instrumentet blir brukt melodisk og som obligatinstrument, akkurat slik som det oftest gjør innen korpsmusikk, hvor instrumentet har en mye lengre tradisjon.

Som nevnt under veis i dette kapittelet, kan det se ut som om Holst er brukt som basis for Rousts (2001) teori, da likhetene er svært påfallende. Solistinnslagene er bærende og sentrale, samspillet med basstuba nevnes flere ganger både i kvintforhold og oktaver, og den harmoniske plasseringen mellom horn og trombone finnes det mange eksempler på. Unntakene er de som Roust allerede har utelatt fra sin artikkel, forholdet til treblåsere og strykere. Her ser vi hos Holst mye av det samme som Strauss gjorde i *Don Quixote*, når det gjelder samspill med bassklarinet og strykere. Måten euphoniumet blandes inn i den mørke strykerklangen (også bratsj), gjemmer den nesten bort men er den bidrar til en noe åpnere klang til gruppa. Samtidig blir strykerklangen mindre klassisk, som vi kjenner den fra eldre musikk, ved tilførsel av et nytt instrument som ikke har en etablert funksjon. Hvis man hadde erstattet dette med et horn ville det kanskje gitt assosiasjoner til annen eldre musikk, da det har vært et vanlig orkesterinstrument i lengre tid. Euphoniumets fordel er at den runde klangen blander seg godt inn i strykergruppa og ikke dominerer for mye, akkurat som beskrevet av Robbins (1996), spesielt med tanke på forholdet til celloene. Strauss viste hvordan dette er gyldig også i forhold til bratsjene. At euphonium er et instrument som klanglig blandes godt med andre instrumenter kan man se innen korpsmusikken, hvor instrumentet benyttes mer eller mindre som en "potet", ved å blande seg med klangen i de fleste andre instrumentgruppene. David Werden (1994) beskriver instrumentet som: "... *an excellent supporting voice*," og framhever spesielt samspillet med tromboner og horn, for å forbedre deres svakeste egenskaper. Berlioz / Strauss (1991) påpeker at klangblanding med andre instrumenter er en av hornets viktigste egenskaper, men større konisitet i euphoniumet gir en mykere og mer nøytral klang.

”Jupiter”-satsen viser Holsts kjennskap til messinginstrumentene på sitt beste. Overlappingen mellom grovmessinginstrumentene for å utfylle hverandres ”svakheter” er et skoleeksempel på utnyttelse av klangene. Det virker ikke som om Holst har tatt de samme hensynene i ”Uranus”, hvor tubaer dobler hverandre og ikke andre instrumenter før mot slutten av satsen som kanskje er den rake motsetningen til prakteksempellet i ”Jupiter”.

Denne musikken er mer lik Strauss enn noe annet jeg har studert. Samtidig vet vi at inspirasjon til bruk av euphonium, stammer fra hans tid som korpsmusiker. Her kan også ”Enter the listener” (Feld, 1994) trekkes fram som en fornuftig tilnærmingemetode. Det er ikke et så tydelig og detaljert program som man finner hos Strauss, men like vel forståelig og lettfattelig for enhver lytter. Nå har Holst ofte blitt møtt med den overbevisning at det handler om romerske guder og beskrivelsene av disse, men så fremt lytteren har bakgrunnskunnskap om at dette er stemningsbilder basert på planetene, og ikke legger for mye symbolikk i titlene, bør programmet være forholdsvis klart. Holst trekker inn euphoniumet i tre av satsene, som krever litt ekstra i form av fylde og klangvariasjon. Den militære assosiasjonen euphoniumet kan gi til ”Mars” blir nesten en selvfølge, mens tubasoloene i ”Uranus” kan assosieres med det Strauss gjorde i del to av *Ein Heldenleben*. ”Jupiter” er nok den satsen som skiller seg klarest fra Strauss musikk, da den har en mer høytidelig karakter enn den tidligere nevnte musikken. Her henter han inn flere grovmessinginstrumenter for å utfylle hverandres svakheter, på lik linje med det som gjøres i korpsmusikken. På denne måten benytter også Holst seg av de erfaringene Strauss gjorde, ved å trekke inn et helt nytt instrument i en ny kontekst, i tillegg til at han blandet inn egne erfaringer. Selv om det ikke er snakk om lang tid mellom Holst og Strauss’ komposisjoner, kan man si at Holst benytter seg av den funksjonen Strauss allerede 20 år tidligere tilskrev instrumentet og vi ser begynnelsen på en kulturelt nedarvet funksjon. Grunnet dette korte tidsrommet og den begrensede mengden musikk som i mellomtiden inkluderer instrumentet kan dette ses på som kunnskap lært gjennom interaksjon med omverdenen og dens kultur.

Videre vil jeg nå for å bekrefte det jeg så langt har kommet fram til ved å se på Strauss, Janáček og Holst, eller avkrefte dette hvis de tre faktisk er unntakene for hvordan euphoniumet benyttes i orkestermusikken. Mahler og Sjostakovitsj vil også belyse en annen side av disse punktene for bruk av tenormessinginstrument ved å skrive soloer for baryton i stedet for euphonium.

6. Andre komponister

6.1 Gustav Mahler: *Symfoni nr. 7.*

Mahlers 7. symfoni ble urframført 19. september 1908 i Praha under en 60 års jubileumskonsert for keiser Franz Joseph 1, under ledelse av komponisten selv. Symfonien fikk tilnavnet "nattevandreren" grunnet sin noe dystre og mørke karakter. Mahler selv beskrev nattevandreren som "en som ikke vet hvilken vei han skal gå, om han beveger seg på kanten av stupet, men beveger seg mot lyset, om det er fra stjernene eller en lokkende lyktemann". (Stähr, 2002). Symfonien innledes med pianissimo stryk og dyp blås med en sørgemarsjaktig rytme, redselsfull tremolo og dempet virvel i stortromme.

"das Blut könnte einem in den Adern gefrieren" ("blodet kan fryse til is i årene") [*min oversettelse*].
-Stähr (2002)

Plutselig og overraskende i andre takt høres tenorhornets klagesang, som Stähr beskriver det, med en rungende gjennomtrengende tone. Også Hans F. Redlich framhever dette i sin introduksjon til verket i partituret fra 1961:

"In the first movement the orchestra is enriched by the ringing tone of a tenor horn which becomes the mighty carrier of one of Mahler's greatest thematic thoughts; ... floating on the dark waves of the funeral rhythm."
- Redlich (1961)

Hans Ferdinand Redlich kommenterer i Stährs bok, klangen som et jammerskrik fra dypet: "Aus der Tiefe rufe ich Herr, zu dir." (fra dypet roper jeg Herre, på deg) [*min oversettelse*].
-Stähr (2002)

Symfonien er i sterk kontrast til de energiske og positive heroisk-franske overtyrene som var vanlige på den tiden. Videre blir den dystre stemningen fort avbrutt av signaler og fanfarer. Schopenhauer beskriver også verket i *Die Welt als Wille und Vorstellung* fra 1819 (Stähr, 2002), og kommenterer komponistens erkjennelse av verdens innerste vesen, og hans tale fra den dypeste visdom i musikkens språk, uten å helt forstå sin egen fornuft. Denne soloen er komponert med et tysk tenorhorn i tankene, og bør dermed ikke framføres på en moderne

euphonium. Klangidealet vil ikke harmonere, og stykket kan lett få en annen karakter da tenorhornet i *forte* blir ganske brutalt i klangen i motsetning til et instrument med større klokkestykke og mer motstand. Mahler understreker at dette skal spilles på nettopp dette instrumentet ”Mit großen Ton”.



Fig. 16

Tenorhornet er i denne satsen (som er eneste sats det deltar i) med som et rent solistisk og dermed meget sentralt instrument. Tonearten kan oppfattes som problematisk for mange messingblåsere, da de vanlig vis foretrekker b-tonearter. Mange tilfeldige kryss er ofte nok til å vippe de fleste av pinnen. Det man da bør gjøre er å transponere en tone opp, noe som ikke burde være for vanskelig for en euphoniumist / barytonist, og legge til *b* i stedet.

Soloen starter som en ensom stemme i dystre omgivelser, svært mollstemt før den noe senere glir over i en noe mer optimistisk variant av åpningsmotivet. Orkesteret lyder kanskje litt mektig og gir ikke assosiasjoner til en ensom karakter. Alt i alt opprettholdes det dystre gjennom store deler av satsen. Valget av tenorhorn gjør klangen litt lysere og ikke minst skarpere enn hvis man skulle ha spilt det på et euphonium. Jeg mener at euphonium ville gjøre musikken og karakteren på soloen for snill, men tenorhornet kan gi musikken en mer aggressiv og kjølig klang, i tråd med Mahlers intensjoner. Etter å ha studert flere brassfora på Internett⁴⁹, har jeg funnet ut at soloen ofte blir spilt på euphonium, men da uteblir den nevnte aggressiviteten siden klangen er såpass mye mykere og rundere på euphonium. Da dette musikkstykket ikke integrerer instrumentet i orkesteret i tråd med de overnevnte stykkene, vil jeg i neste delkapittel ta for meg en annen stor solo for baritono, og en sammenlikning mellom disse blir interessant i og med at man får et inntrykk av hvilke rammer som legges til grunn for en solistisk representasjon av instrumentet. Begge stykkene utelukker de teoriene jeg

⁴⁹For eksempel: <http://www.trombone.org/trombone-l/archives/>

tidligere har støttet meg til, bortsett fra Roust som definerer rollen etter funksjon og ikke nødvendigvis etter hvilken klang instrumentet har sammen med de andre.

6.2 Dimitri Sjostakovitsj: ”Adagio” fra *Gullalderen*.

Enkelte av ballettene Sjostakovitsj skrev ble aldri populære i sin tid. De symfoniske suitene basert på ballettene ble derimot framført en rekke ganger. Selv mente komponisten at feilen lå hos koreografene som ble for opptatt av å reflektere over samtiden, framfor å konsentrere seg om den spesifikke handlingen i ballettene. Verket ble mer likt en revy enn en ballett (Martynov, 1969). Den første balletten er et godt eksempel på komponistens orkestreringsegenskaper. Variasjon og diversitet er sentrale klanglige elementer. ”Adagioen” som jeg vil fokusere på her, inneholder soloer for sopransaksofon, fiolin, fløyte og baritono. Handlingen er lagt til et sovjetisk fotballag, og dets besøk på en messe i et kapitalistland⁵⁰. Adagioen er den lokale danserinnens forføreriske dans som hun bruker for å få oppmerksomhet av lagkapteinen på laget. Dette er et høydepunkt som er utslagsgivende for den videre handlingen i stykket. Myndighetene ser dette som en gylden mulighet til å bruke dette evenementet som eksempel på fred mellom nasjonene, men da han nekter å danse med henne, bestemmer de seg for å arrestere ham gjennom en provokasjon. Selv om balletten ikke ble godt mottatt av publikum (19 forestillinger), ble orkestersuiten og pianoarrangementer av musikken mottatt med gode kritikker i pressen.

Det råder noe tvil om hvilket instrument Sjostakovitsj har i tankene når han skriver for ”baritono”. Shifrin (19-?) mistenker Sjostakovitsj for å ha ”italifisert” navnet baryton og dermed ikke tenker på euphoniumet som solist. Shifrin anbefaler musikeren å spille på baryton da det blir noe enklere med et mindre instrument i høyden hvor det ikke kreves så mye luft for å komme i gjennom. Det en utøver som er trent opp på euphonium da må huske, er at det blir lett å overblåse (kraftige vibrasjoner i klokkestykket), eller få *cuivré effekt* som Piston (1961) kaller det.. Her kan det dermed være en fordel med en trombonist på baryton, som er vant med å ta hensyn til dette. En annen teori tyder på det motsatte, at han benytter den vanlige tyske termen for instrumentet baryton (se kapittel 2.3) og dermed tenker på det som i Norge kalles euphonium.

⁵⁰ I den originale versjonen ble dette landet kalt Faschland (= facistland) i følge Manashir Yakubov (Fanning , 1995).

Denne soloen er forholdsvis ekstrem på flere måter (se appendiks 3 for noter). Soloen er svært krevende både styrkegradsmessig og med tanke på registeret. Sjostakovitsj har brukt *fff* som styrkegrad for solisten for å trenge igjennom et fullt orkester i *fortissimo*. Når det gjelder registeret har han strukket seg helt til notert trestrøken *e* (klinger tostrøken *d*), selv om det vanlige ikke er å gå over tostrøken *Bb*. Når Sjostakovitsj skriver for dette instrumentet legger han hele soloen i g-nøkkel, men musikeren må da transponere ned en none.

Denne delen av balletten er i åpningen et sårbart stykke musikk som innledes med en sart og forsiktig sopransaksofonosolo, akkompagnert av noen få strykere og dyp treblås. Etter hvert overtar solofiolin, mens intensiteten bygges opp noe. Videre følger en duett mellom horn og fløyte før tutti orkester gradvis overtar og leder lytteren inn i en kaotisk tilstand. Det første store høydepunktet nås når "Baritonen" kommer inn med en motstemme til resten av orkesteret. Det svært lyriske temaet overdøves til tider av orkesteret akkurat, som om komponisten vil formidle det vakre under støyen og ståket som oppstår når helten avslår tilbudet fra Divaen. Det er tydelig at noe ligger i luften mellom ballerinaen og helten, men den harde virkeligheten gjør et forhold umulig. Under de første fire taktene av soloen virker det som om orkesteret skal trekke seg tilbake og gradvis slippe solisten igjennom, men når solisten gjør en crescendo fra $\frac{3}{4}$ - dels taktene, øker også orkesteret intensiteten, og solisten må fremdeles kjempe for å høres. Shifrin (19-?) anbefaler solisten å plassere seg lengre fram i orkesteret enn det som er vanlig for euphoniumister, gjerne sammen med treblåserne hvis det er mulig, slik at det ikke blir så langt fram til publikum og dermed letter påkjenningen litt ved å slippe å spille så sterkt at det er fare for overblåsing. Videre er det på tross av styrkegraden *fff* en vakker solo og Sjostakovitsj må ha visst hvilken klang man kan få ut av instrumentet i dette registeret. Det blir opp til musikerens evner og kjennskap til instrumentet, om det blir trangt og hylende eller klangfullt. En slutning man kan trekke med en gang er at det ikke er skrevet for en hvilken som helst utøver da soloen stiller krav til et høyt teknisk nivå. Når det gjelder klangen og registeret kunne det like gjerne vært skrevet med horn i tankene. Når så høydepunktet er nådd og baritono spiller alene fram mot fermatene, virker nesten det hele skjelvende og usikkert. Klangen blir her noe tynn og preges av vibrato. Dette kan selvfølgelig være innspillingen jeg har brukt som referanse og resultatet av sliten ambochure hos solisten. En annen ulempe med dette partiet og Sjostakovitsj' ekstreme utnyttelse av registeret, er at solisten høres dårligere på de lyseste tonene. Soloen oppfattes til tider mer som en klangfarge enn som en solist. Det virker som om komponisten allikevel ikke har noe valg, med tanke på

at resten av det massive orkesteret vil overdøve solisten mer i et dypere register. Når han allikevel går så høyt, forsvinner solisten til tider i hornklangen, framfor grovmessing og dyp stryk som den ville gjort lenger nede.

Russiske komponister har en sterk og lang tradisjon for å skrive gode euphonium/ baryton stemmer i korpsverdenen. Denne soloen kan først oppfattes som et slags obligat siden det er et sidetema som integreres i det allerede etablerte klangbildet. Dette er et godt eksempel på det jeg nevnte i kapittel 5.1, om tillegg til orkesteret hvor instrumentet er skrevet inn som et supplement til, og ikke som en del av den helhetlige orkesterklangen. Roust nevner denne varianten av inkludering i sin artikkel og trekker spesielt fram solistrollen som en hovedkilde til bruk av instrumentet som jeg har nevnt tidligere. Bortsett fra akkurat dette med solistrollen er det lite hjelp å få til en analyse av musikken og instrumentasjonen hos Roust og Robbins. Det rent solistiske materialet har lite å gjøre med instrumentasjonen, og virker mer som et bevisst valg komponisten har tatt, for å framheve en annerledes klang enn de vi får høre ellers i balletten. Som i kapittel 4 ser vi her at Roust og Robbins artikler blir mindre aktuelle i musikk som ikke passer inn i den generelle orkestersituasjonen.

Fellestrekkene mellom ”Adagio” fra *Gullalderen* og åpningen på Mahlers 7. symfoni er ikke mange med tanke på karakteren, til tross for at det blir spilt på samme instrument. Riktig nok innledes soloen i det mest dramatiske partiet av satsen, men den såre og lyriske kadensen innledes med en skjelvende og usikker solist, som gjør helomvending. Siden jeg ikke har forsøkt å spille stykket selv, kan jeg bare anta at det må være en vanskelig omstilling å gå fra det brutale partiet i molto fortissimo i et ekstremt lyst leie, til den sårbare og svake kadensen. I motsetning til Mahler, er tenorhornet i *Gullalderen* ikke kaldt og dystert, men håpløst romantisk og lengtende, så en fellesnevner mellom verkene blir vanskelig å finne. Et euphonium hadde kanskje vært å foretrekke klanglig som solist i adagioen, men jeg tror høydepunktene ville blitt tyngre å spille med dette instrumentet, siden det krever en kraftigere luftstrøm for å intonere så langt oppe i registeret. Det vide klokkestykket gjør det også tyngre for musikeren og derfor blir en baryton å foretrekke

6.3 Ottorini Respighi: *Pini di Roma*.

Ottorino Respighi skrev oppfølgeren til *Fontane di Roma* i 1924. Inspirert av middelalder- og renessansemusikk skrev han denne gang *Pini di Roma*, et symfonisk dikt som beskriver fire sekvenser som finner sted ved pinjetrær i og rundt Roma. Barns lek ved pinjene ("I pini di Villa Borghese"), pinjer nær en katakombe ("Pini presso una catacomba"), pinjene ved Janiculumhøyden (ved Peterskirken) ("I pini del Gianicolo") og Pinjene langs *Via Appia* ("I pini della Via Appia"), den første store hovedveien i Romerriket som bandt landet sammen. Denne veien gikk først til Capua. Senere ble den utvidet med grener til en rekke Italienske byer og ble etter hvert hovedveien til Hellas for romerske legionærer. I denne siste satsen benytter Respighi seks "buccinae" som er middelalderske forgjengere til trompet og trombone (Heninger, 2003). Respighi selv kommenterte at det var fullt mulig å benytte moderne messinginstrumenter, da spesielt med *Flicorni*-instrumenter som var vanlige i Italia, til disse stemmene. *Flicorni*-instrumentene tenori og bassi kan sammenlignes med moderne baryton og euphonium i størrelse og klang. Shifrin (19-?) anbefaler at *Flicorni tenori* spilles på baryton og at *Flicorni bassi* spilles på euphonium hvis mulig.

Ved innledningen til fjerde sats kan Barbara Henninger (2003) fortelle at man kan ane en tåkete soloppgang hvor romerske soldater nærmer seg hovedstaden på veien. Etter hvert som de kommer nærmere, stiger moral og stolthet, og de vender hjem i triumf til tross for at de er slitne etter en lang marsj. Dette understrekes av en tilsynelatende uendelig rekke skritt, framstilt av fjerdedeler i dype instrumenter og åttendedeler i pauker, akkompagnert av stadig sterkere fanfare som gnistrer og briljerer mer og mer for hvert steg man hører. Det er på slutten her at *buccinaegruppen* kommer inn som forsterkning til resten av orkesteret, for å legge enda mer trykk på orkesteret og forsterke inntrykket av en tilsynelatende uendelig rekke mennesker. Først ved *Flicorno soprani* som er på størrelse med trompeter som klinger bak scenen. Disse kommer stadig nærmere og etter hvert tilsluttes de av *Flicorno tenori* før *Flicorno bassi* entrer scenen mot slutten av crescendoen i takt 53. Når alle *Flicorni*-instrumentene omsider er inne på scenen, spiller de i kanon som vist i figur 17.



Fig. 17

Gruppen fungerer som en helhet og vil ikke ha noen funksjon uten hverandre. De bidrar hovedsakelig til orkesteret som et supplement, og dens fanfareliknende karakter bidrar til å formidle det voldsomme og mektige aspektet ved musikken. Stemmene er helt løsrevet fra resten av orkesteret og de dobler / forsterker ingen andre stemmer som jeg har påvist i andre stykker tidligere. Stemmene fungerer som en crescendoende kanon med økende intensitet. Bassi-stemmen bidrar til sist slik at kanoen blir trestemt og fungerer mot slutten som en trinnvis bass. Når denne kommer høyt nok har Respighi lagt de andre slik at de kan videreføre denne bevegelsen oppover i registeret. Når buccinaegruppen gjør dette, legges fanfaren over i tromboner. Dette byttes så om når gruppa er ferdig med sin trinnvise stigning, og fanfaren bygges opp på nytt i buccinaegruppen, mens trombonene overtar bassfunksjonen. Et resultat av denne vekslingen gir lytteren en illusjon om at soldatene som er beskrevet kommer inn fra forskjellige sideveier og møtes på hovedveien inn mot Roma.

Shifrin (19-?) vektlegger viktigheten av rytmisk nøyaktighet i de siste 17 taktene, og at man ikke stopper opp mellom 7 og 8. takt for å gi lytteren et eneste opphold foran avslutningen.. De

siste 6 taktene er notert *fff*, og bør spilles med full noteverdi for at det skal gi mest mulig klang.

Vekslingen mellom flicorni og trombonegruppa gjør klangen variert på linje med de effektene jeg nevnte tidligere under beskrivelsene av Holst og Janáček's musikk. Forskjellene mellom de koniske og sylindriske instrumentene er med på å gi musikken liv og bevegelse, og man trenger dermed ikke å bytte klangen helt for å oppnå denne variasjonen. Alternativet hvis man ser bort fra de koniske instrumentene ville være å legge melodien i strykere eller treblåsere, og det ville frata partiet en god del av intensiteten som messinggruppene klarer å opprettholde hver for seg og sammen ut i fra Pistons teori om tekstur, forgrunn og bakgrunn. Dette er i høy grad et stykke musikk som appellerer til "Enter the Listener" metoden. Det hele handler om å gi lytteren den optimale opplevelsen av det grandiose mektige synet det må ha vært å oppleve de romerske troppene marsjere hjem i triumf. Respighi benytter seg av mangeårig kulturell kunnskap om instrumentene når han trekker inn denne gruppen. Hans interesse for middelalderen og annen gammel musikk og ikke minst autentiske instrumenter, setter ham i en posisjon som er forholdsvis unik, når han som komponist er den som vet best hvordan dette ville ha hørt ut. Det er også den gamle tradisjonsrike klangen som i århundrer har blitt forbundet med Italias storhetstid han er ute etter. Dette gir forhåpentligvis også lytteren de riktige assosiasjonene siden han selv vet best hvilke moderne instrumenter som klinger nærmest originalene. Man kan derfor trekke den slutningen at Respighi i høy grad er påvirket av den kulturen han er opptatt av og dermed baserer seg på den nedarvede funksjonen instrumentene har hatt.

6.4 Bertil Palmar Johansen: *Mononese hersker over natt og dag.*

Johansens stykke er et eksempel på nyere norsk musikk hvor euphonium er en del av besetningen. Den gjennomgående bruksformen av euphonium i dette stykket er i funksjon av en "tredjetrombone", en oktav under tredje trompet, og enten en oktav eller en kvint over tubastemmen. Euphoniumet dobler også ofte bratsj og cello, som jeg har påpekt gir en god klankmikstur med tanke på den runde klangen og de forholdsvis like overtonerekkene. En annen variasjon over instrumentering med euphonium er som bindeledd i stigende bevegelser mellom tuba og trombone eller tuba og tenorsaksofon. Et aspekt som er verd å nevne for musikken av denne komponisten er at euphoniumstemmene ligger forholdsvis dypt i registeret

som om det skal forestille en førstetuba, mens tubaen har en bass / kontrabassrolle. Undervegs i *Mononese* har på tross av dette, euphoniumet en til tider meget selvstendig rolle.

Klaverstemmen er bærende og det hender at euphonium spiller alene sammen med klaver.

Samkjøringen med tenorsaksofonen kan ses i forbindelse med Robbins (1996) råd om dobling med dette instrumentet. Johansen benytter euphoniumet som et dypt horn i tråd med Rousts (2001) teori om euphoniumets harmoniske plassering i orkestermusikken. Siden stykket ikke er skrevet med fagott i besetningen, legges euphonium heller sammen med saksofoner og klarinett i treblåserpartiene. Man får da også her referanser til treblåsere, som hos mange andre komponister, for eksempel Strauss. Som komponisten selv uttalte i en samtale vi hadde om stykket, har han uten å vite det, fulgt flere av Robbins råd om hvordan euphonium kan brukes som doblingsinstrument.

6.5 Generelt om andre komponisters bruk av euphonium.

Den britiske komponisten Arnold Bax benytter også euphonium i enkelte av sine verk. Han er et godt eksempel på hvordan euphonium nesten bestandig følger basstuba. I tubaens fravær velger Bax ikke å fortsette basslinja, men å la instrumentet følge og doble cello i stedet. Til tross for at dette virker ganske ensformig for musikeren, fletter også Bax inn en liten solo i slutten av sin 2. symfoni som bryter rytmisk med resten av orkesteret. Bax krever også bruk av sordin mot slutten av symfonien.

Oktavdobling med basstuba finner vi også mange eksempler på hos Roy Harris, med hele 18 verk for euphonium på samvittigheten. Harris veksler i nomenklaturene mellom baritone, baritone tuba, tuba og tenor tuba⁵¹. Ved benyttelse av termen baritone, spesielt hos amerikanske komponister tenker man spesielt på det amerikanske instrumentet som er en blanding av baryton og euphonium (se kapittel 2.3, figur 7). Siden dette instrumentet har en mindre grad av konisitet vil det passe bedre sammen med trombonene enn euphoniumet, og det vil derfor bli instrumentert noe annerledes i forhold til det vi er vant med i den europeiske tradisjonen (Roust 2001). Harris legger ofte baritone sammen første trombone, bassklarinet eller kontrabass, mens han legger tuba og fagott i bunn. Det vil i slike tilfeller være mer opplagt, med tanke på det noe mindre koniske røret, og klangen dette instrumentet produserer,

⁵¹ Ikke ”tenortuba” som jeg har brukt tidligere.

hvorfor komponister da benytter baritone som et forsterkende instrument til trombone og horn.

En annen brite, Havergal Brian er kanskje mest kjent for sine enorme symfonier. Han er en av få som faktisk benytter seg av nomenklaturen euphonium når han skriver for dette instrumentet i sine orkesterverk. Han har skrevet hele 13 symfonier hvor han benytter enten ett eller to euphonium i besetningen. Hans symfoni nr. 1, *The Gothic* krever en såpass stor besetning at den sjelden blir spilt. Nylig hørte jeg et rykte om at de har begynt å planlegge en framføring av symfonien i Australia i 2008. Symfoniens andre del krever et orkester på 200 mann inkludert 4 ”off-stage” brassorkester og to firstemte kor (helst profesjonelle) på til sammen 500 personer samt et barnekor på ca. 100, og fire solister. Det er i denne massive delen, som har navnet ”Te Deum”, at Brian har funnet plass til to euphonium. Det har så langt vært kun 6 oppsetninger av verket og siste gang, september 1984, ble del to utelatt⁵². I denne massive andredelen trekkes euphonium først inn som en motstemme til melodien. Dette markerer en overgang fra kaos til ro og hvile. Videre følger euphoniumene trombonene. Første euphonium dobler første og andre trombone, mens andre euphonium dobler tredje- og basstrombone, en oktav over tuba og kontrabasstrombone. Videre følger euphonium den ene tubastemmen i oktav og unisont. Brian skriver senere også euphonium unisont med både kontrabass, cello og fagotter, og noe lengre ut i stykket unisont med basstrombone. Alle disse tilfellene i oktaver over basstuba. Når det mektige ”Te Deum” går over i del tre løsrives endelig euphonium fra tuba. I stedet dobler den da fagott og basstemmen fra kor1 og bassklarinet. Når Brian legger fullstendige akkorder i tubainstrumentene blir det gjerne grunntone og kvint i basstuba, mens euphonium fyller ut med ters og dobling av grunntone. Mot slutten gir også Brian eksempler på kvintavstanden mellom euphonium og tuba som jeg har påpekt både hos Strauss, Janáček, Johansen og Holst. Dette er et veldig komplekst og ikke minst massivt verk og det gjør at det er vanskelig å si så mye om klangen med mindre man virkelig kjenner stykket godt. Alle korstemmene (opptil 16 stemmer pluss barnekoret) gjør det hele forholdsvis uoversiktlig til tider. *The Gothic* er faktisk dedisert til Strauss, så en inspirasjonskilde til det store orkesteret er ikke vanskelig å finne.

⁵² Informasjonen er hentet fra ”the Havergal Brian Society’s nettside URL: www.havergalbrian.org.

6.6 Fellestrekk.

Som jeg kom fram til ovenfor har ikke Mahlers og Sjostakovitsj' bruk av barytonen noen viktige fellesnevnerer klanglig sett. Assosiasjonene instrumentet gir i de forskjellige kontekstene spriker veldig, fra det håpløst romantiske til det skrekkelige og kjølige. Her er ikke annet fra Roust (2001) og Robbins (1996) teorier aktuelle, enn den spesifikke solistrollen jeg nevnte ovenfor. Det blir da vanskelig å trekke en slutning om hvordan dette instrumentet skiller seg ut assosiasjonsmessig i forhold til et euphonium på andre måter enn ved ren gjetning. Jeg vil ikke foreta en slik gjetning her, men heller trekke inn logiske forskjeller i oppsummeringen til kapittel 7, slik at leseren selv kan reflektere over forskjellene.

Som eksempler på kvintforhold mellom euphonium og tuba finnes disse stort sett (i dette kapittelet) i musikken av Johansen, i tråd med de som er nevnt tidligere som Strauss, Janáček og Holst, men det finnes også eksempler på dette hos Brian. Alle disse benytter seg også av oktavdobling til tuba. Differansen mellom Bax og de øvrige komponistene ligger i at han, i fravær av tuba, legger euphoniumet i oktaver med cello og ikke andre bassinstrumenter som kontrabass, bassklarinet eller fagott. Harris benytter seg stort sett av oktavdobling med tuba hver gang euphoniumet er med, noe som minner om Berlioz måte å skrive for ophicleide på. Harris legger, til forskjell fra de øvrige, ikke instrumentet sammen med fagottene, men lar fagotten doble tuba, mens euphonium dobler bassklarinet og første trombone på samme måte som vi ser hos Brian. Disse komponistene skriver helt i tråd med Roust og Robbins teorier om forholdet til basstubaen og basslinjedobling. Johansen benytter også euphonium som et medlem av horngruppa, samtidig som han er den eneste som følger Robbins råd om å forsterke tenorsaksofonen og klarinetter med euphonium for å oppnå mer kraft og fylde til disse stemmene uten å fravike treblåsernes klangfarger alt for mye. Havergal Brian velger i flere tilfeller å legge euphonium sammen med de lyseste trombonene i samsvar med Rousts teori, mens det mest oppsiktsvekkende Brian gjør er å la en av euphoniumene følge basstrombonen, mens tubaen ledsages av kontrabasstrombonen. Det enorme orkesteret stiller Brian i en særegen posisjon når det gjelder doblinger og utnyttelse av klangene, og vanskeliggjør med dette en sammenligning med de øvrige verkene. Siden basstrombonen og euphoniumet spiller i samme oktav blir ikke klangene spesielt forskjellige fra hverandre og den opplevelsen lytteren får er en fyldigere og tyngre bunnklang i orkesteret.

Respighi er her et eksempel på hvordan en ekstern gruppe inkluderes i orkesteret gradvis, først bak sceneteppet og senere som en del av den helhetlige klangen. Denne gruppen fungerer som en variasjon til trombone og trompetklangen som har dominert tidligere. Denne klangvekslingen i et forholdsvis likt register er med på å understreke musikkens retning for lytteren, og blir dermed en viktig auditiv funksjon for formidling av programmet. Respighi skriver for gruppen som helhet og det blir der med vanskelig å trekke inn Roust og Robbins teorier for hvert enkelt instrument, selv om flicorni bassi helt klart er i funksjon av et bassinstrument er den også en uatskillelig del av kanonen sammen med de andre flicorniinstrumentene. Respighi er kanskje den som best viser hvordan han er ute etter en bestemt klangfarge, som i den italienske tradisjonen har en kulturelt nedarvet funksjon som strekker seg langt tilbake i tid. Den aktuelle satsen er også et eksempel på hvordan klangvariasjonene påvirker lytteren (i følge "enter the listener"- tilnærmingen).

I denne forholdsvis kortfattede gjennomgangen av andre komponister som inkluderer euphonium / baryton i orkesterbesetningen, er det de har til felles at euphonium / baryton får en mindre rolle i orkesteret enn i de overnevnte kapitlene. Instrumentene er brukt mer som effekter og er ikke i like stor grad integrerte i det helhetlige klangbildet. Mahler og Sjostakovitsj viser dette gjennom å kun benytte barytonen som et rent solistisk instrument, mens Respighi kun trekker dem inn i en spesiell sammenheng og ikke til vanlig. Dermed blir også færre av Roust og Robbins punkter dratt inn i hvert enkelt verk, og man kan lettere se at en komponist er eksempel på ett av punktene og ikke flere som tidligere. Jeg vil fokusere mer på likheten mellom disse og de overnevnte komponistenes likhetstrekk i sammenfatningen (kapittel 7).

7. Sammenfatning.

7.1 Innledning til kapitlet.

Her vil jeg forsøke å trekke sammen og i større grad klargjøre resultatene jeg har kommet fram til undervegs i de overstående kapitlene. Ofte er det selve behandlingen av stykkene som er det mest interessante, men jeg vil forsøke å trekke fram og konkludere hva som samsvarer og skiller seg ut fra de teoriene jeg har tatt utgangspunkt i gjennom hele oppgaven.

Først vil jeg se nærmere på hvordan euphonium faktisk ble brukt i de overnevnte stykkene, før jeg sammenligner med de aktuelle teoriene til Roust og Robbins for å finne likheter og avvik. Jeg vil også se om det var riktig og fruktbart å benytte disse som mal for arbeidet kontra instrumentasjonslærene jeg har trukket inn tidligere. Videre vil jeg se på de konkrete rollene instrumentet har hatt for å finne fram til instrumentets karakter innen orkestermusikken og dets programmusikk. Til slutt vil jeg gjennomgå enkelte elementer fra metoden for å se om den i det hele tatt hjalp meg til å komme fram til et resultat.

Sjostakovitsj' og Janáček's musikk har vist seg å være unntakene fra "reglene" for bruk av instrumentet. Janáček viser at disse gjelder kun for tutti orkester og ikke nødvendigvis for alternative besetninger og grupper som fungerer som supplement til orkesteret.

Jeg vil nå gjennomgå systematisk de fellestrekkene som finnes hos de forskjellige komponistene. Når mye av det som sies går igjen hos flere av komponistene, er det med på å bekrefte en slags standard for utnyttelse av instrumentet. Jeg vil ut i fra dette forsøke å trekke en slutning for hvordan instrumentet kan brukes. Jeg tar utgangspunkt i Rousts hovedbruksområder for så å utfylle disse der jeg mener hans teori ikke strekker til. Blant annet med tanke på samspill med treblåsere og strykere.

7.2 Euphoniumets funksjon i samspill med andre instrumenter.

Strauss gir horngruppa mer fylde i deres bunnregister, gjennom bruk av euphonium i sin musikk. Dette ser vi også hos komponister som Johansen og Holst. Strauss så tenortubaen som ideell i samme oktav som sjuende- og åttendehornstemmene. Tenortubaen blir samtidig noe sårbar i samspill med horn, da den har lett for å forsvinne i hornklangen. Dette så vi også gjelder barytonen i Sjostakovitsjsoloen. Hos Strauss ligger tenortubaen gjerne sammen med andre og tredje trombone, mens andre komponister som for eksempel Holst, legger den sammen med førstetrombone og dermed samsvarer det bedre med Rousts plassering mellom trombone og horn. Dette stemmer også overens med Janáčeks bruk av tenortubaen. Johansen benytter tenortubaen som en erstatning for tredje trombone, noe som er forholdsvis unikt i denne oppgaven.

Janáček legger tenortuba over førstetrombone i *Capriccio*, en oktav over tredjetrombone. Han skriver faktisk tenortubastemmen en hel oktav over førstetrombone enkelte steder. Strauss lar tenortuba doble første trombone, men forsterker klangen ved å legge den en oktav under for å oppnå større fylde i bunnen av akkorden, slik at akkordtonen klinger lettere gjennom teppet av andre instrumenter.

Euphoniumet beriker ofte klangen til tubaen med oktavdobling, og gir tubaen en noe stødigere klang som nevnt tidligere. Et resultat av dette er at tubaisten ikke trenger å ta i så mye for å høres, siden den samlede tubaklangen skiller seg markant ut fra resten av grovmessingen. Euphonium blir dessuten ofte benyttet som et bindeledd mellom klangene til tuba og trombone. Kvintavstand mellom tubaene er svært vanlig, og blir benyttet minst like ofte som oktavdobling. Eksempler på dette finnes hos de fleste av de overnevnte komponistene, men sees spesielt godt hos Johansen og Strauss. Roy Harris' musikk er kanskje mer et unntak enn en regel siden han nesten slavisk lar tubaene ufravikelig følge hverandre i oktavparalleller. Tenortuba brukes også som bassinstrument når komponisten ikke vil benytte seg av fullt orkester, men sparer basstubaen til de virkelig trengs. Dette unngår Holst ved å ha et orgel i bakhånd, og kan dermed oppnå enda større trykk i bunnen av orkesteret selv når det virker som om de har gitt alt. Dette gir ham muligheten til å benytte tubaene oftere og mer uavhengig av hverandre.

Fleksibiliteten er viktig og tenortubaen lar komponistene strekke seg langt lysere enn en basstuba ville tillate. Registeret går hos Strauss fra et svært dypt register (kontra A) til tostrøken Bb, mens Sjostakovitsj legger instrumentet helt oppe på trestrøken d (natura). Hvordan registeret skiller seg fra basstubaen og et eksempel på utnyttelse av dette, ser man på måten Janáček skriver for instrumentet. Her utnytter han i høy grad mulighetene ved å først benytte tenortubaen som bass, for siden å bruke den melodisk i et langt lysere register. Nå må det jo sies at basstubaen også er et fleksibelt instrument, bare med utgangspunkt noe lengre ned i registeret. Det vil dermed bli tyngre for musikeren å spille rent i det registeret hvor tenortubaen fungerer best solistisk.

Det er i korpssammenheng svært vanlig å legge kompliserte partier i dyp treblås sammen med euphonium, og dette finnes det også en rekke eksempler på i orkesterlitteraturen. Strauss legger bassklarinetten og tenortuba sammen for å få en rund klang med treblåserkarakter. Når Robbins nevner dette samspillet i sin artikkel, er det for at bassklarinetten ikke skal drukne i lyden av andre lysere treblåserinstrumenter, men Strauss valgte å se bort fra dette og heller fokusere på de forholdsvis like klangene og registeret når han så etter solister til personifiseringen av Sancho Panza. Et annet instrument euphonium ofte blir knyttet til i orkestersammenheng er fagotten. Både ved melodiske og harmoniske partier hvor fagottene trenger en ekstra dytt for å komme gjennom lydbildet. Samspill mellom euphonium og fagotter finner vi eksempler på både hos Brian og Holst, hvor sistnevnte benytter disse instrumentene melodisk når de spiller sammen. Holst gjør riktig nok en liten vri på det hele ved å kjøre flere instrumenter sammen, og bruker fagotten i repetisjonen som en klangforandring. Strauss legger tenortuba og fagott i samme oktav når han framhever sin ideelle oktavkobling hos dype instrumenter (se kapittel 3.4). Og i løpet av *Ein Heldenleben* finnes flere eksempler på dette samspillet. De eneste av de gjennomgåtte komponistene som benytter saksofoner er Johansen og Sjostakovitsj. Sistnevnte bruker utelukkende sopransaksofon som soloinstrument. Johansen derimot skriver for tenorsaksofon i *Mononese*, og som etter Robbins samklangsteori legger han denne til tider sammen med euphonium. Han benytter euphoniumet for å binde sammen klangene mellom dyp messing og saksofon, noe som er veldig vanlig innen korpsmusikktradisjonen.

Når det gjelder samspill med strykere er det spesielt sammen med bratsj og cello euphonium kan benyttes best. Klangene blander seg godt og det er til tider ikke lett å skille en klang fra den andre. Dette fant jeg gode eksempler på i musikken til Strauss, Johansen og Holst.

Euphonium tilfører en noe rundere klang til strykerseksjonene enn det man oppnår uten. Med horn i stedet for euphonium mener jeg hornet stikker seg litt for mye ut, da det har en noe lysere klang. Jeg vil ikke med dette kritisere Berlioz' og Strauss' instrumentasjonslære som sier at horn er det instrumentet som best blandes med strykere, men må få legge til at de på den tiden ikke kjente til euphoniumets klang i like stor grad som vi gjør i dag, og jeg mener derfor den er bedre egnet til denne oppgaven.

Når det gjelder teorien om euphonium som arvtaker etter wagnertenortubaen og andre eldre instrumenter, er det først og fremst de klanglige likhetstrekkene som må diskuteres. Ophicleiden og musikk skrevet for dette instrumentet blir som nevnt tidligere som regel spilt av tuba i moderne tid, men det er flere, med Jeff Cottrell (2004) i spissen, som hevder at euphonium burde innføres i disse verkene for å oppnå større klanglig likhet med de opprinnelige intensjonene rundt verket. Den største ulempen med dette må sies å være at gjennom årenes løp har det generelle klangbildet blitt mørkere siden de fleste instrumentene har blitt større. Før var alttrombonen et vanlig instrument i orkestrene men dette har i senere tid blitt erstattet av den mørkere tenortrombonen. Det man da kan spørre seg er jo om ikke ophicleiden i dagens orkester hadde blitt et for lyst instrument til å bære basslinja i messingseksjonen. Euphonium vil derfor kanskje ikke passe så godt inn i klangbildet som en tuba. Løsningen blir som jeg ser det å inkludere euphonium i de stykkene som originalt krever to ophicleider, med tuba på den nederste stemmen som i Berlioz musikk. På den måten oppnår man en rikere klang med instrumenter som tilbyr større fleksibilitet. Wagnertenortubaen er en annen historie. I følge Strauss selv beskrives dette instrumentet forholdsvis fjernt fra den generelle oppfatningen av euphoniumets klang. Fordelen her er at instrumentet er såpass "nytt" at klangbildet ikke har forandret seg markant, og den er ment å spille sammen med et mørkere "familiemedlem". Dermed blir det naturlig å spille wagnertubastemmer på euphonium og basstuba. Wagnerinstrumentene har også den ulempen at de er forholdsvis sjeldne.

7.3 Har Roust og Robbins' teorier holdt mål?

De mest vanlige teknikkene som jeg kom fram til så langt har vist at Roust og Robbins har holdt til en viss grad. Robbins har i utgangspunktet formulert sine punkter i tråd med generell bruk i korps og orkester, som en indikasjon til komponister på hvordan euphoniumet kan

brukes sammen med andre instrumenter. Roust på sin side ignorerer alt annet enn euphoniumets rolle innad i messingseksjonen. Roust og Robbins punkter kan ikke benyttes i alle former for instrumentasjonsanalyse. Janáčeks musikk viser at det er vanskelig å benytte deres standardregler innen musikk som viker fra den normerte orkestermusikken. Selv om Robbins ikke utdyper at hans bruksområder kun gjelder orkester, men også andre sammenhenger, viker mange av hans punkter klart fra Janáček og hans ensembler. En messinggruppe som i *Sinfonietta* viker såpass mye fra malen i besetning for orkester, at det først blir mulig å sammenligne klangene i siste sats når alle instrumentene er med på tutti-repetisjonen av begynnelsen. *Capriccio* er et annet eksempel på hvordan ulik besetning rokker ved deres syn på hvordan instrumentet bør brukes. Man kan derfor trekke den slutning at teoriene som jeg har referert til gjennom hele dette arbeidet, ikke passer med annen musikk enn den med full orkesterbesetning. Scenegrupper og kammermusikk faller ikke inn under dette. Også Roust faller gjennom ved en slik "unormal" besetning. Gjennom analysen av "Mars" fra *Planetene*, ser man straks hvor Roust har hentet inspirasjon til sin artikkel fra. Det kan til tider virke som om det er dette stykket han har brukt som mal for sin utredning om euphoniumets rolle innen kunstmusikken. Selv om dette stykket er det som ligger nærmest malen for benyttelse av euphonium i orkester, kan man også finne andre verk i orkesterlitteraturen som samsvarer nesten like godt med Rousts utsagn. Jeg vil så langt si at Rousts og Robbins' teorier er ikke allmenngyldige for benyttelse av euphonium i orkestersammenheng, men at de presenterer en del alternativer til hvordan man kan gå fram for å skrive for euphonium på en god måte.

Colin Roust trekker fram euphoniumet i ett av sine punkter som solistisk. Det man kan spørre seg i ettertid er hva slags solistisk funksjon euphoniumet i Rousts artikkel har. Tenker han på små snutter i verk som i *Planetene*, større soloer som i Mahlers Symfoni nr.7 og Sjostakovitsjadagioen, eller er det rett og slett konserter for euphonium, som den av David Gaines? For meg fremstår disse tre variantene som ganske forskjellige solistiske innslag, hvertfall når man skal gjennomføre en rolle / funksjonsanalyse. Den førstnevnte er grei å trekke inn i en slik sammenheng, den kan faktisk fortelle mye om hva komponisten har tenkt og hvilken kontekst han benytter euphoniumet i. Den andre varianten, med lengre solopartier, blir noe vanskeligere å vurdere, da den blir bærende for orkesteret og akkompagnementet stiller seg noe fjernere fra det solisten gjør. Det blir da vanskeligere å se instrumentenes forhold til hverandre med mindre det da er snakk om soli-partier hvor flere instrumenter deler på / samarbeider om solistrollen. Denne funksjonen som solistisk instrument støttes også av

David Werden (1994) som mener at den melodiske rollen er den som euphonium primært bør tillegges. Ulempen Werden fremhever ved å benytte euphoniumet for ofte melodisk, er at det fort kan bli et kjedelig arrangement. Robbins teorier blir i denne sammenhengen nesten helt uviktige. Den største graden av solo er den vanskeligste å inkludere i slike analyser. Den har få eller ingen likhetstrekk med tutti orkestermusikk, men stiller heller på samme linje som kammermusikken og andre orkesterensembler som vi så hos Janáček.

Den største funksjonen euphonium har i et orkester slik jeg ser det, er en som verken Roust eller Robbins har nevnt. Denne funksjonen som jeg ikke var klar over da jeg innledet dette arbeidet, er i hvor stor grad instrumentet blir brukt for å skape klanglige variasjoner mellom koniske, semisylindriske og sylindriske instrumenter som for eksempel hos Janáček, Holst og Respighi. Dette er en funksjon som står for meg som svært sentralt etter å ha studert såpass mye musikk som inkluderer euphonium. Det merkelige er at ingen av artiklene til Roust eller Robbins nevner klangvariasjonsaspektet med ett ord. Jeg synes det er noe av det viktigste euphoniumet kan brukes til i denne sammenhengen. Med de store moderne orkestrene bygd opp etter den Strauss' modell burde det ikke være et minus med flere forskjellige instrumenter da musikken etter denne tiden baseres i større grad på klanger og ikke nødvendigvis så mye på det melodiske. Strauss blir, grunnet sin tidlige inkludering av instrumentet, en slags mester som andre kan måle seg opp mot i tråd med Polanyis teori om læring gjennom erfaring og kulturelt betingede referanser. Unntaket er kanskje Percy Grainger som ikke brydde seg om klangen, da han skrev for "elastic scoring", det vil si at man kan bruke de instrumentene man har for hånden. Jeg fant også tidlig ut at selve klangen muligens ikke var like viktig som register og evne til å blande seg med andre instrumenter. Allerede i *Don Quixote*, ser vi eksempler på dette. Strauss først skrev stemmen for wagnertenortuba, som han omtaler som et brutalt instrument, og senere for euphonium som ikke passer denne beskrivelsen. Grunnet dette vil kanskje wagnertenortubaens bruksområder også kunne brukes som en oppskrift på hvordan man svært vellykket kan skrive musikk for euphonium. Roust og Robbins hadde enighet om ett punkt som har vist seg å være svært viktig i instrumenteringen av grovmessingen. Oktav- og kvintdoblinger til basslinja fremheves også av Werden som en viktig funksjon. Werden påpeker derimot at ved bruk av flere euphonium kan klangen bli for sterk og dermed bringe akkorder ut av balanse ved unisont spill. Han gir også økt støtte til Robbins fremstilling av euphonium som et godt doblingsinstrument.

Man kan til slutt si at Roust og Robbins teorier er grunnleggende, men ikke altomfattende. Ut i fra det jeg har kommet fram til i dette arbeidet, kan man sette opp følgende punkter for bruksområder for euphonium i orkestersonnenheng:

1. Parallelt i oktav eller kvint over tuba.
2. Som et dypt horn / basshorn.
3. Dobling / oktivering av trombonestemmer.
4. Solistisk og til obligatstemmer.
5. Klangfarging til bratsj og cello.
6. Klangforsterker til dyp treblås som fagott, bassklarinet og tenorsaksofon.
7. Tilfører fylde til klarinetter.
8. Kontrastklang til sylindriske instrumenter som trompet og trombone.

Punkt 5 er da nytt i forhold til både Roust og Robbins teorier om bruksområder for instrumentet. Robbins kan sies å være tilgitt for dette da hans teorier er i hovedsak vinklet på et korpsperspektiv, mens Roust som kjent har utelatt samspillet med andre instrumenter enn messingen i sin komprimerte artikkel. Punkt 8 synes jeg også det er på tide å innføre da jeg i løpet av denne prosessen har sett hvor viktig det er for formidlingen av musikken med kontraster for å formidle et musikalsk bilde av handling og liv.

7.4 Euphoniumets roller innen programmusikken.

Innen musikken som her har vært behandlet finner man flere personifiseringer / roller som euphonium er knyttet opp til. Jeg vil forsøke å lage en mal på hvilke karakterer instrumentet egner seg til å framstille, basert på hva klangen i instrumentet forteller oss som lyttere. Jeg vil utforme denne malen med utgangspunkt i de komponistene og den kunstmusikktradisjonen jeg har analysert i løpet av dette arbeidet. Et av de tydeligste eksemplene finner vi i kapittel 3, hvor vi kan lese at Richard Strauss tillegger euphoniumet rollen som Sancho Panza, en noe enkel, godtroende og stakkarslig sjel som følger sin sinnssyke nabo på eventyr.

Personifiseringen av bonden finner man også igjen i Ravels orkestrasjon av Mussorgskys *Bilder fra en utstilling*, hvor den franske c- tubaen framstiller bonden med oksekjerra. Når denne soloen i senere tid ofte har blitt spilt på euphonium har dette instrumentet på flere måter overtatt denne rollen for denne varianten av tuba. Jeg har selv ikke hørt dette (nå sjeldne)

instrumentet selv, men kan tenke meg ut fra utforming, størrelse og register, at den klinger ikke helt fjernt fra euphoniumet. Ravels intensjon blir dermed opprettholdt selv om instrumentet ikke er det samme. En annen indikasjon på instrumentets karakter fant jeg på en høyst uventet plass: i tegnefilmens verden. Buddy Baker som orkestrerte og dirigerte musikken til filmen om Ole Brumm, opprinnelig fra 1977 (cop. 2001), lot seg inspirere av Prokofievs *Peter og Ulven*, hvor hver karakter følges av sitt instrument. ”Hovedpersonen” Ole Brumm ledsages av et amerikansk baritone horn. Som alle vet er dette en snill, godtroende, og enkel bjørn⁵³. Brumm innehar enkelte likhetstrekk med Sancho Panza – figuren når det gjelder naivitet. Begge er godtroende sjeler som kun vil det beste for sine venner.

Både Leoš Janáček og Gustav Holst trekker i retning av den militære bruken av euphonium i sin musikk. For begge står assosiasjonene til militærmusikken sterkt, noe som tydelig kommer fram i deres benyttelse av euphonium. Dette forholdet står også sterkt hos Respighi. Selv om han på linje med Ravel ikke hadde euphonium i tankene når musikken ble skrevet har han gitt ”tillatelse” til å spille stemmene på Flicorni som kan sammenlignes med moderne euphonium og baryton i klangen.

I kontrast til euphonium kan jeg samtidig nevne betydningen av den nære slektningen baryton. Mahler trekker fram det mørke og dystre i klangen man kan få ut av et ”tenorhorn”, en rak motsetning til Sjostakovitsj vakre og forføreriske solo for samme instrument. Det er derfor som tidligere nevnt vanskelig å trekke fram en spesiell egenskap ved klangen som kjennetegner den og gir den en spesiell rolle/ funksjon i orkesteret som ingen andre instrumenter kan oppfylle på lik linje med folks assosiasjoner til trompetens geistlige og krigerske klang.

7.5 Refleksjon over metodevalget.

Pistons (1961) teorier om prioritering av forskjellig materiale viste seg å være et uunnværlig verktøy. Ved å trekke fram det som er viktig ved hvert enkelt parti, samt å skille mellom forgrunn, bakgrunn og det som skjer i mellomstikket ble hele prosessen noe enklere. På denne måten fikk jeg luket ut en del uviktige elementer som hjalp til å rydde opp i virrvarret av

⁵³ Beskrives flere ganger som ”... a bear of little brain.” (Disney, cop 2001)

informasjon man får ved lesning av partitur. Jeg valgte å konsentrere meg om de mest hørbare elementene, for å sette meg inn i lytterens posisjon. Der en lytterposisjon ikke ble tilstrekkelig var det nødvendig med en dypere studie av stoffet gjennom harmonisk analyse. Dette ble til tider nødvendig for å kunne bekrefte / avkrefte harmoniske plasseringer innad i gruppene i forbindelse med klangoppbyggingsteoriene som ligger til grunn for hele framgangsmåten. Pistons teori bidro ellers til å oppnå en forståelse for hvorfor oktavdoblingen er viktig mellom to forskjellige instrumenter av forholdsvis lik oppbygging.

En av metodene som har vist seg svært fruktbar i løpet av dette arbeidet er å først sette seg inn i komponistenes liv og virke. Dette hjalp meg til å forstå mer om bakgrunnen for valg av instrumenter og hva som ligger til grunn for musikken. Det gir også nyttig informasjon med tanke på innsikt i verkets oppbygging. Den mest grundige verkbeskrivelsen fant jeg rundt Strauss musikk. Det er kanskje ikke så rart når han har vist seg å være så sentral innen utvikling av orkestrene og instrumentasjonen. Å vektlegge Janáček's musikk i oppgaven, var et forsøk på å se hvordan Roust og Robbins teorier passet inn med mindre vanlige varianter ved benyttelse av euphonium, som kammermusikk og sceneensembler. Jeg var i utgangspunktet nysgjerrig på å se hvor allmenngyldige disse referanseartiklene var, og følte derfor at denne musikken burde gi noen indikatorer selv om det er litt på siden av oppgavetittelen og problemstillingen. Dette kapittelet viste at det ikke lot seg gjøre å bruke deres artikler som mal på samme måte som hos de andre komponistene. Dermed fikk jeg bekreftet mistanken om at Roust og Robbins artikler er rettet kun mot tutti orkester.

Polanyi gav meg muligheter for å se etter etablerte bruksområder for instrumentet med tanke på rolle og funksjonssiden. Jeg kan vel etter dette si at det ikke er lett å definere en enkelt funksjon for instrumentet på samme måte som at trompeten er assosiasjonsmessig militært tilknyttet. Men man kan ut i fra delkapittel 7.4 se hvilke trekk som går igjen innen programmusikkens tildeling av roller. Jeg tror det like vel vil ta noe tid før instrumentets klang er såpass kjent innen kunstmusikken at man kan trekke lignende sammenligninger til euphoniumets klang, som man har til eldre og mer kjente instrumenter.

Man kan til slutt tenke over at et instrument som viser seg å være såpass allsidig som euphoniumet her ser ut til å være, ikke blir brukt mer. Man kan se hvilken "personlighet" det har og hvordan det blandes sammen med andre orkesterinstrumenters klanger, for å danne et mer fyldig og rundt klangbilde. Det er kun et fåtall verker i den store sammenhengen som blir

aktuelle, og det har etter 2. verdenskrig nesten forsvunnet fra orkestermusikken. Først nå i nyere tid ser det ut som om det er på vei tilbake i samme grad som basstrompeten. Det er klart at orkestrenes økonomi setter grensene. Hvorfor skal da komponister skrive musikk som inkluderer et instrument orkestrene ikke har råd til å leie inn musikere på? Dette er en direkte årsak til at ikke flere tar sjansen på å skrive musikk som inkluderer euphonium i besetningen. Man kan jo stille seg spørsmålet: ”Hva er vitsen med å skrive musikk som aldri blir framført?”, og det er sikkert nettopp dette spørsmålet mange komponister stiller seg. Dermed blir dette en viktig grunn til at det ikke blir skrevet mer musikk som inkluderer euphonium.

Litteraturliste.

Adler, Samuel (1989): *The study of orchestration*. New York: W. W. Norton and Company, 2nd edition. ISBN:0-393-95807-8

Amati Denak / musical instruments catalogue (2005): URL:
<http://www.amati.cz/english/production/instruments/catalogue.htm> [Lokalisert: 20.04.2005]

Andersen, Poul-Gerh. (1955): *Orgelbogen - klangteknikk, arkitektur og historie*. København: Munksgaard.

Arbatsky, Yury (1957): "The soviet attitude towards music: an analysis based part on secret archives" I: *The Musical Quarterly* Vol. 43, No.3

Bahr, Edward (1979): "Orchestral literature including euphonium or tenor tuba" I: *T.U.B.A. Journal* Volume VII nr.2

Baines, Anthony (1993): *Brass instruments, their history and development*. New York: Dover Publications Inc. ISBN 0-486-27574-4

Beckerman, Michael and Glen Bauer (red.) (1995): *Janáček and czech music*. Proceedings of the international conference (Saint Louis, 1988): Studies in Czech Music No.1. New York: Pendragon Press.

Besson History (2005): URL: <http://www.besson.com/History.asp> [Lokalisert: 21.04.2005]

Besson Instruments (2005): URL: http://www.besson.com/instruments_main.asp [Lokalisert: 21.04.2005]

Bevan, Clifford (1997): "The low bass". I: *Cambridge Companion to Brass Instruments*. Herbert, Trevor og John Wallace (red.). New York: Cambridge University Press. ISBN 0-521-56522-7

Bevan, Clifford (2004): "Euphonium", *Grove Music Online* ed. L. Macy)

URL: www.grovemusic.com [Lokalisert 29.11.2004]

Bevan, Clifford (2000): *The Tuba family*. Hampshire: Piccolo press, England. 2nd edition
ISBN: 1 872203 30 2

Benjamin, George: *Three inventions for chamber orchestra*. London: Faber music.

Berlioz, Hector og Richard Strauss (1991): *Treatise on instrumentation*. New York: Dover Publications Inc.

Byrne, Nick: URL: www.ophicleide.com. cop. 2003 [Lokalisert 11.04.2005]

Cottrell, Jeff (2004): Doctoral dissertation: *A historical survey of the euphonium and its future in non-traditional ensembles together with three recitals of selected works by Jan Bach, Neal Corwell, Vladimir Cosma and others*. Denton, Texas: University of North Texas.

Danbolt, Gunnar, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam (1979): *Den estetiske praksis*. Bergen: Universitetsforlaget. ISBN 82-00-05226-5

Del Mar, Norman (1962): *Richard Strauss a critical commentary on his life and works*. Volume one. London: Barrie and Rockliff

Dudgeon, Ralph T. (1997): "Keyed brass". I: *Cambridge Companion to Brass Instruments*. Herbert, Trevor og John Wallace (red.). New York: Cambridge University Press.
ISBN 0-521-56522-7

Eriksen, Asbjørn Ø. (1985): *Epokehefter i musikk: Romantikken og impresjonismen*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag A/S, 2.opplag. ISBN82-05-14398-6

Yakubov, Manashir (1995): "The Golden Age: The true story of the première". I: *Shostakovich Studies*. David Fanning (red.). New York: Cambridge University Press.
ISBN: 0 521 45239 2

- Feld, Steven (1994): "Communication, music and speech about music". I: *Music Groves* Field/ Keil. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fritsch, Philippe & David Maillot (2004): "The saxhorn in France: From 1843 to the Present Day". I: *ITEA Journal* Volume 31 nr. 3.
- Gilliam, Bryan (red.)(1992): *Richard Strauss and his world*. New Jersey: Princeton University Press. ISBN 0-691-09146-3
- Gilliam, Bryan (1999): *The life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0 521 57019 0
- Gleason, Bruce (1996): "Doubling on euphonium". I: *Tuba source book*. Morris, R. Winston og Edward R. Goldstein. Indianapolis: Indiana University Press. ISBN 0-253-32889-6
- Godøy, Rolf Inge (1993): "Skisse til en instrumentasjonsanalytisk systematikk" Første versjon.
- Greene, Richard (1995): *Holst: The Planets*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0 521 45000 4
- Gruhn, Wilfried (1968): *Die Instrumentation in den Orchesterwerken von Richard Strauss*. Mainz: Dissertation, Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg – Universität zu Mainz.
- Havergal Brian Society, The (2005): URL: www.havergalbrian.org. [Lokalisert: 20.04.2005]
- Head, Raymond (1993): "Holst – astrology and modernism in 'The Planets'". I: *Tempo* No. 187 s. 15 – 22. Cambridge: Cambridge University Press
- Heninger, Barbara (2003): Programomtale for Redwood Symphony Orchestra. 13.04.2003. URL: http://www.barbwired.com/barbweb/programs/respighi_pines.html [Lokalisert: 17.04.2005]

Holst, Gustav (1968): *The Planets*. London: Boosey & Hawkes. Cop.1921 by Goodwin & Tabb Ltd.

Holst, Gustav (1996): *The Planets* op.32. New York: Dover Publications

Holst, Imogen (1974): "A thematic catalogue of Gustav Holst's music". London: Faber Music Limited in association with G & I Holst Limited.

Holst, Imogen (1986): *The music of Gustav Holst*. Oxford: Oxford University Press. 3rd edition. ISBN 0-19-315458-7

Isenberg, Arnold (1949): "Critical communication". I: *The Philosophical Review*. Vol.58, No.4. URL: www.jstor.org, [Lokalisert: 19.05.2004]

Janáček, Leoš (cop. 1954): *Sinfonietta*. Wien: Universal Edition, Philharmonia Partituren

Janáček, Leoš (cop. 1959): *Capriccio: pro klavír (levou Rukou) a dechový soubor* (1926). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury.

Johannesen, Kjell (1978): *Kunst og kunstforståelse*. Bergen: Universitetsforlaget. ISBN 82-00-05225-7

Johansen, Bertil Palmar: *Mononese, hersker over natt og dag*. Partitur.

Kennedy, Michael (1995): *Richard Strauss*. Oxford: Oxford University Press. 2. utgave. ISBN 0-19-816451-5

Kennedy, Michael (1999): *Richard Strauss – man, music, enigma*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0 521 58173 7

Klepper, Thomas (2000): *Orkestrasjon hos L. Irgens-Jensen og H. Sæverud*. Hovedoppgave, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.

MacLean, Charles (1895): "On some changes of tonecolour proceeding in the most modern orchestra". I: *Proceedings of the Musical Association*, 21st. Sess. (1894-1895)
URL: www.jstor.org [Lokalisert: 19.05.2004]

Mahler, Gustav (1961): *Symphony No. 7*. London: Ernst Eulenburg Ltd.

Martynov, Ivan (1969): *Dimitri Shostakovich: the man and his work*. New York: Greenwood Press, publishers. (I)SBN: 8371-2100-0

Melton, William (2001): "Greetings from heaven, or demonic noise?: A history of the Wagner Tuba." I: *The Horn Call – Journal of the international horn society* vol. 31, nr.4 og vol. 32, nr.1, 2001

Mendl, R.W.S. (1932): "The art of the symphonic poem". I: *The Musical Quarterly*. Vol 18, No.3. URL: www.jstor.org [Lokalisert: 19.05.2004]

Mitchell, John C. (2001): *A comprehensive biography of composer Gustav Holst with correspondence and diary excerpts*. New York: Edwin Mellen Press, Ltd.
ISBN 0-7734-7522-2

Niecks, Frederick (1904): "Programme music". I: *The Musical Times*. Vol 45, No.733
URL: www.jstor.org [Lokalisert: 19.05.2004]

Novak, John Kevin (1997): *The Programmatic orchestral works of Leoš Janáček: Their style and their musical and extramusical content*. Michigan: UMI Dissertation Services. University of Texas, Austin: 1994.

Piston, Walter (1961): *Orchestration*. London: Victor Gollancz Ltd.

Polanyi, Michael (1967): *The tacit dimension*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Reck, David (1997): *Music of the whole earth*. New York: Da Capo Press.

Respighi, Ottorino (1984): *Pini di Roma*. Milano: G. Ricordi & C. Editori.

Robbins, E.J. (1996): "So you play the euphonium?" I: *Tuba source book*. Morris, Winston R. og Edward R. Goldstein. Indianapolis: Indiana University Press. ISBN 0-253-32889-6

Roust, Colin (2001). "Heavy metal: Euphonium in the orchestra" I: *T.U.B.A Journal* Vol. 28, nr.3

Saremba, Meinhard (2001): *Leoš Janáček, Zeit – Leben – Werk – Wirkung*. Kassel: Bärenreiter –Verlag Karl Vötterle GmbH & Co

Scott-Sutherland, Colin (1973): *Arnold Bax*. London: J.M. Dent & Sons Limited
ISBN: 0.460.03861.3

Self, James (1996): "Doubling for tubists" I: *Tuba source book*. Morris, Winston R. og Edward R. Goldstein. Indianapolis: Indiana University Press. ISBN 0-253-32889-6

Shifrin, Ken (19-?): *The professionals handbook of orchestral excerpts for euphonium and bass trumpet*. Birmingham: Virgo Music Publishers.

Short, Michael (1990): *Gustav Holst, the man and his music*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 0-19-314154-X

Shostakovitsj, Dimitri (19-?): *The Golden Age ballet suite*. Hawkes Pocket Scores. Anglo-Soviet Music Press. London: Boosey & Hawkes.

Stähr, Wolfgang (2002): "Symphonie in E-moll: Werkbetrachtung und Essay". – s. 204 – 225. I: *Gustav Mahlers Symphonien: Entstehung –Deutung – Wirkung*. Herausgegeben von Renate Ulm. – Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. 2. ausgabe

Stratchey, Lytton (2000): *Queen Victoria*. London: Penguin Books Ltd.
ISBN: 0141390042

Strauss, Richard (1979): *Tone poems: series I*. New York: Dover Publications, Inc. (partitur)

Strauss, Richard (1979): *Tone poems: series II*. New York: Dover Publications, Inc. (partitur)

“The story behind the masterpiece” (cop. 2001) I: *The many adventures of Winnie the Pooh*.

Disney DVD. The Walt Disney Company. (1997) Art. Nr: Z6N/30002520. D1/D6-N

Vogel, Jaroslav (1958): *Leoš Janáček. Leben und Werk*. Kassel: Alkor – Edition.

Voss, Egon (1970): *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 24. Regensburg : Bosse Verlag

Werden, David (1994): *Scoring for euphonium*. Dallas: Cimarron Music & Productions

Werden, David (2003): “Euphonium, baritone, or ???” URL: <http://www.dwerden.com/>
[Lokalisert: 14.10.2004]

Werbeck, Walter (1996): *Die Tondichtungen von Richard Strauss*. Tutzing: Hans Schneider. ISBN 3 7952 0870 X

Weston, Stephen J. (1997-2004©): “Friends and relations: the ophicleide”
I: *Online trombone journal*. URL: www.trombone-society.org.uk/ophicleide.htm
[Lokalisert: 21.09.2004]

Wilde, Denis (1990): *Development of melody in the tone poems of Richard Strauss*. Lewiston: The Edwin Mellen Press. ISBN 0-88946-487-1

Wilks, Ted (1993): Programomtale for Delaware Symphony Orchestra, 13, 14 og 15 november 2003 URL: <http://www.desymphony.org/programnotes.html>
[Lokalisert: 22.11.2004]

Sentrale innspillinger brukt under arbeidet.

Richard Strauss: The Tone Poems. CD 1, Zubin Mehta et.al. - Decca music group ©2002

Richard Strauss: The Tone Poems. CD 5, Zubin Mehta et.al. - Decca music group ©2002

Chandos Chan 9399: Leoš Janáček: Říkadla/ Mládí etc. Netherlands Wind Ensemble/ Fisher/ Berman. Capriccio (spor 9-12) ©1995.

EMI Classics 724356698024: Leoš Janáček: Sinfonietta – Glagothic Mass. Simon Rattle et al. 1999.

Gustav Holst: The Perfect Fool - The Planets Adrian Leaper et.al. ©1995 Arte Nova Classics

Gustav Mahler: Symphonie No. 7. Chicago Symphony Orchestra 19XX Deutsche Grammophon

Dimitri Sjostakovitsj: The Golden Age (complete). Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. © 1994 Chandos Records Ltd.

Figurreferanser.

Figur 1: Ophicleide. URL: <http://www.trombone-society.org.uk/ophicleide.htm> Stephen J. Weston. [Lokalisert 16/02-05]

Figur 2: Serpent. URL: <http://www.classicol.com/classical.cfm?music=instrumentInfo§ion=BrassHistory&title=Brass%20Family%20History> Copyright © 2000-2004. ClassicOL.Com. All rights reserved [Lokalisert 16/02-05]

Figur 3: Forside fra “National museum of Performing arts”. Covent Garden. URL: http://www.peopleplayuk.org/timelines/out_of_the_attic/music_sheet_covers/page4.php [Lokalisert 16/02-05]

Figur 4: moderne besson baryton. Bilde hentet fra URL: <http://www.wwbw.com/Besson-BE956-Baritone-Horn-i24596.music>. [Lokalisert 16/02-05]

Figur 5: moderne besson euphonium. Bilde hentet fra URL:

http://www.pricegrabber.com/search_getprod.php/masterid=3837725 [Lokalisert 16/02-05]

Figur 6: Cervený tenorhorn. URL: <http://www.wwbw.com/Cervený-ATH-521-Rotary-Valve-Tenor-Horn-i68605.music> [Lokalisert 16/02-05]

Figur 7: amerikansk baritone Conn 201. URL:

<http://www.xs4all.nl/~cderksen/Conn2011964image.html> [Lokalisert 16/02-05]

Figur 8: Sanchos tema fra *Don Quixote*. Tone Poems: Series II. New York: Dover Publications, Inc. © 1979 Takt 140.

Figur 9: Hovedtema fra *Ein Heldenleben*. Tone Poems: Series I. New York: Dover Publications, Inc. © 1979 Takt 94 - 99

Figur 10: Sinfonietta. Wien: Universal Edition, Philharmonia Partituren. ©1954.

1. sats takt 1 - 12

Figur 11: Capriccio: pro klavír (levou Rukou) a dechový soubor (1926). Státní nakladatelství krásné literatury. © 1959. 4. sats takt 237 - 243

Figur 12: The Planets: Mars. Boosey & Hawkes. ©1921 Goodwin & Tabb Ltd. takt 13 – 11 før tall IV

Figur 13: The Planets: Mars. Boosey & Hawkes. ©1921 Goodwin & Tabb Ltd. tall IV takt 1-7

Figur 14: The Planets: Jupiter. Boosey & Hawkes. ©1921 Goodwin & Tabb Ltd. takt 8 - 1 før tall VII

Figur 15: The Planets: Uranus Boosey & Hawkes. ©1921 Goodwin & Tabb Ltd. tall IV takt 16 –22

Figur 16: Symphony No. 7. London: Ernst Eulenburg Ltd. Takt 12 - 18

Figur 17: Pini di Roma: Pini della Via Appia. Milano: G. Ricordi & C. Editori. Takt 53 - 58

Tabell 1: Nomenklaturer i forskjellige land

Tabell 2: Gamle instrumenter som tilsvarer instrumentene fra tabell 1

Tabell 3: Register og tekiske spesifikkasjoner

Appendiks 1: Verkoversikt med orginalnomenklatur

I de tilfellene hvor det står andre instrumentnavn enn euphonium, tenor tuba, baritone eller ophicleide, er den vanlige praksisen at de ble eller blir i dag spilt på euphonium og / eller tuba. Enkelte verk skrevet for wagnertenortuba er også notert her siden de kan spilles på euphonium. Verk merket med * er originalt skrevet med Tuba eller Bass i partiturene, men som nevnt i kapittel 2.2, var det i sin tid vanlig innen den lette britiske orkestermusikken å spille dette på euphonium.

Oversikten er compilert av lignende verklistor som kan finnes hos Røed (2004), Roust (2001), Bahr (1979), Bevan (2000) og Shifrin (19-?).

Amers, H.G.*:	Miracle d'Amour		
Ames, John Carlovitz*:	Amiri March		
Ancliffe, Charles*:	Huetamo		
	Shy Glances		
	Smiles and kisses		
Ansell, John*:	Plymoth hoe overture		
Asheim, Nils Henrik:	Turba		
	Speil		
Barber, Samuel:	Third Essay for orchestra	Euphonium	USA
	Symphony No. 2	2 Tuba Tenori	
Bartók, Béla:	Der Wunderbare Mandarin	2 Tube Tenori	
	Kossuth		
Bath, Hubert*:	Admirals All (marsj)		
Bax, Arnold:	Overture to a Picaresque Comedy	Tenor Tuba	England
	Symphony No. 2		
	Symphony No. 4		
Benjamin, George:	Three inventions	Trb/euph.	
Berlioz, Hector:	Grand messe des morts	Ophicleide	Frankrike
	Overture des "Francs Juges"	Ophicleide	
	Symphonie Fantastique	Ophicleide	

Bernstein, Leonard:	Divertimento for orchestra	Euphonium	USA
Blake, Howard*:	From the cradle to the grave (5 vokal + oktet)		
Bigood, Thomas*:	A darkey's dreamland		
	A motor ride		
	Happy days in Dixie		
	The water melon patch		
	Sons of the brave		
Birtwistle, Harrison:	Gawain's Journey	Euphonium	England
Brian, Havergal:	Faust – music drama in a prologue		
	and four acts.	Euphonium	England
	Symphony No. 1 "The Gothic".	Euphonium	
	Symphony No. 8	Euphonium	
	Symphony No. 10	Euphonium	
	Symphony No. 11	Euphonium	
	Symphony No. 12	Euphonium	
	Symphony No. 13	Euphonium	
	Symphony No. 14	Euphonium	
	Symphony No. 15	Euphonium	
	Symphony No. 16	Euphonium	
	Symphony No. 17	Euphonium	
	Symphony No. 20	Euphonium	
	Symphony No. 25	Euphonium	
	Symphony No. 26	Euphonium	
	The Tigers – Burlesque opera	Euphonium	
Bruckner, Anton:	Symphony No. 7	2 Tenor in B	Østerrike
		i en gruppe på 4	
	Symphony No. 8	2 in B Tenor Tuben	
	Symphony No. 9	2 Tube Tenore in B	
Darewski, Max*:	Nelson's victory 1805 (marsj)		
Elgar, Edward:	Cockaigne Overture	Tenor Tuba	England
	The wand of youth:		
	1. and 2. suite	Tuba	
Ewing, Montague*:	The policemen's holiday		
Finck, Herman*:	Mystic beauty		

	In toyland (marsj)		
	Monte carlo (marsj)		
	Opera Bouffe overture		
Fletcher, Percy*:	Three light pieces		
	March of the manikins		
	Parisian sketches		
	The spirit of pageantry (marsj)		
	Wonder eyes		
	Woodland suite		
Gaines, David:	Symphony No. 1 "Esperanto"	Euphonium	USA
	Euphonium concerto		
Ginastra, Alberto:	Psalm 150		Argentina
Gounod, Charles:	Faust (stage band)	Saxhorn [basse] Sib	Frankrike
Gottshalk/ Hatton:	Symphony "A Night in the tropics"		
Grainger, Percy ⁵⁴ :	Blithe bells		England
	Early one morning	Euphon Notes	
	English dance	Euphonium	
	The fall of the stone	Euphonium	
	Father and daughter	Euphonium	
	Green Bushes	Euphonium	
	Harvest hymn	Euphonium	
	Hillsong No. 1	Euphonium	
	Irish tune from county derry	Euphonium	
	Marching song of democracy for chorus and orchestra	Euphonium	
	Shallow brown	Euphonium	
	Spoon river	Euphonium	
	Suite of Danish folk songs	Euphonium	
	To a Nordic princess	Euphonium	
	Ye banks and braes o' Bonnie Doon	Euphonium	
Harris, Roy:	Celebration variations	Baritone	USA
	Give me the splendid silent sun	Baritone	

⁵⁴ Percy Grainger opererer med "elastic scoring" dvs. kan spilles med varierende besetning.

	Horn of plenty	Baritone	
	Ode to consonance	Baritone	
	Ode to friendship	Baritone	
	Symphony No. 1	Tuba	
	Symphony No. 3	Baritone Tuba	
	Symphony No. 5	Baritone	
	Symphony No. 7	Baritone	
	Symphony No. 8	Baritone	
	Symphony No. 9	Baritone	
	Symphony No. 10	Baritone	
	Symphony No. 11	Baritone	
	Symphony No. 12	Baritone	
	The Quest	Baritone	
	Theme and variations for accordion and orchestra	Baritone	
	When Johnny comes marching home	Tenor Tuba	
	Whether this nation	Baritone	
Holbrooke, Joseph*:	Bronwen		
	The children of Don		
	Wild fowl fantasy		
	Dylan		
	Variations on Auld lang syne		
	Symphony No. 2 “Apollo and the Seamen”		
	Symphony No. 3 “Ship”		
Holst, Gustav:	The Planets	Tenor Tuba	England
Hovhaness, Alan ⁵⁵	Symphony No. 29	Baritone	USA
	Diran	Baritone	
Hume, James Ord*:	Bells of Ouseley		
	The butterfly		
Janáček, Leoš:	Capriccio	Tuba Tenor	Tsjekkia
	Sinfonietta	Tuba Tenor	
	Totenhaus Suite	Tuba Tenor	

⁵⁵ Hovhaness skriver primært for ”baritone horn” som solist, men godtar også trombone. De innspillingene jeg har funnet er derfor med trombonister.

	Violin Concerto	Tuba Tenor	
Johansen, Bertil Palmar:	Mononese: hersker over natt og dag	Baritone/ Euphonium	Norge
	Tors hammer (galleriorkester)	Euphonium	
Kay, Hershey:	Stars and stripes forever	Euphonium	USA
	Western symphony	Euphonium	
Lutyens, Elizabeth*:	Quincunx		
Machbeth, Allan*:	Forget-me-not		
Mahler, Gustav:	Symphony No. 7	Tenorhorn	Tyskland
Mendelssohn, Felix Bart.:	Ein Sommernachtstraum	Ophicleide	Tyskland
	Elijah (oratorium)	Ophicleide	
Meyerbeer, Giacomo:	Le prophète	Saxhorn basse	
Mussorgsky, Modest:	Bilder fra en utstilling: Bydlo.		
	Maurice Ravel: arr.	Fransk Tuba	Frankrike
Ponchielli, Amilcare:	La Gioconda (Stage band)	Bombardino	
Respighi, Ottorino:	Pini de Roma	Flicorno	Italia
Schuman, William:	Credendum	Tenor Tuba	USA
Shostakovich, Dimitri:	Gullalderen	Baritono	USSR
	Sofia Perovskaya (film)		
	The Bolt	Baritono	
	The tale of the priest and his blockheaded servant	Baritono	
Strauss, Richard:	Don Quixote	Tenor Tuba	Tyskland
	Ein Heldenleben	Tenor Tuba	
Stravinsky, Igor:	Sacre du Printemps	Wagner Tuba	Frankrike
	Petrushka	Fransk Tuba	
Stockhausen, Karlheinz:	Lucifers tanz	Bass / Euphonium	Tyskland
Turnage, Mark –Anthony	Three screaming popes	Euphonium	England
Yardumian, Richard:	Passacaglia, recitative and fugue		USA
	Symphony No. 2		
Verdi, Guiseppe:	Don Carlo (stage band)	Eufonio	Italia

Wagner, Richard ⁵⁶ :	Das Rheingold	Tenorwagnertuben	
	Die Walküre		
	Götterdämmerung		
	Siegfried		
Wood, Haydn*:	Jimmy sale rag		
Wood, Henry:	Fantasia on British Sea Songs “The		
	Saucy Arethusa”	Euphonium	England
Woodhouse, Charles*:	Wait for the wagon		

⁵⁶ Partiturene krever åtte horn, hvorav fire må veksle med de fire nærmeste tubastemmene (wagnertuben). To Tenortuba i Bb som korresponderer best med horn i F bør spilles av 3. og 4. hornistene. De to basstubaene i F korresponderer best med lave horn i Bb, og passer derfor best med andrepult av de overnevnte hornstemmene.

Appendiks 2: Register og tekniske spesifikasjoner

Tabell 3

Instrument	Register/omfang	lengde	Borevidde (diameter)	Klokkestykke (diameter)
Tuba (besson)	subkontra c / enstrøken a		16,52 -18,54mm	310 - 483mm
Moritz Baß-tuba		3540mm	14,8mm	193mm
Červený tuba			18,2 – 21,2mm	360 - 500mm
Fransk C-Tuba	kontra c / tostrøken g			
Euphonium (besson)	subkontra h / tostrøken Bb		14,72- 14,73 mm	284 – 311,1mm
Červený bariton		810 – 840 mm	15 - 16mm	260 – 300mm
Baryton (besson)	kontra E/ tostøken Bb		13,11 – 13,89mm	210 – 241,3mm
Červený tenor		800mm	13mm	240 - 260mm
Ophicleide	kontra h / tostrøken c	2754 – 2598mm	12 – 12,5 mm	213 – 236,5 mm
Serpent	kontra c / enstrøken g	2100 - 2300mm	Ca 20mm	100mm
(S. contrebasse/ anaconda		4600mm		200mm
Bass trumpet	Stor fiss/ Tostrøken c		11,7 – 13,2mm	190 - 220mm

Instrumentenes omfang/ register er hentet fra Adler (1982), Bevan (2000), Amati Denak (2005) og Besson Instruments (2005). Man kan gå dypere og lysere på de fleste instrumenter, men dette er opp til utøveren og hans evner. Det som er notert her er standardregisteret som det er vanligst å skrive musikk innenfor. I kapittel 5 nevner jeg blant annet at Sjostakovitsj strekker seg opp til tostrøken d, altså en ters over det som er beskrevet her for euphonium.

Appendiks 3: Noteeksempler

Noteeksemplene både her og i teksten er skrevet i Mozart 6.0 og retusjert og formatert til .jpeg – format med Adobe Photoshop 6.0. Temaene er hentet direkte fra partiturene beskrevet i kildehenvisningene.

Motivene/ temaene fra Don Quixote er markert med henvisninger til hvilken person de forestiller. Disse motivene er hentet direkte fra Denis Wildes analyser i "Development of melody in the tone poems of Richard Strauss" (1990). Q = Quixotes motiver, S = Sancho Panza og D = Dulicnea. Q2 blir da Quixotes andre motiv. Ein Heldenleben er lagt opp på lik måte som Don Quixote. H = Helten, C = Critics, W = Wife, også etter modell av Wilde.

Capricciotemaene, hentet fra "Státní nakladatelství krásné literatury" (1959), er nummerert slik at det første sifferet indikerer hvilken sats det er hentet fra, mens siffer nummer to indikerer rekkefølge de første gang forekommer i.

Sjostakovitsjadagioen er hentet fra Hawkes Pocket Scores, Anglo-Soviet Music Press Ltd. Boosey & Hawkes.

Motiver, "Don Quixote"

Richard Strauss

Q1

Q2

Q3

D

S

Q1 - Q1'

Q1''

Motiver, "Ein Heldenleben"

Richard Strauss

H1

H2

H3

H4 (= kort versjon av H6)

H5

H7

H8

C1

C2

C3

W1

W2

W3

W4

Temaer: Capriccio

The musical score consists of 16 staves, each with a unique number and musical notation. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The staves are arranged in a single column, with each staff starting with a number in the upper left corner. The musical notation is written on a five-line staff, with the key signature and time signature indicated at the beginning of each staff. The score is a collection of short musical phrases, each labeled with a number from 1.1 to 4.2.

1.1

1.2

1.3

2.1

2.2

2.3

2.4

3.1

3.2

3.3

3.4

4.1

4.2

Baritono solo

Utdrag fra Adagio, Gullalderen

D. Schostakovich

♩ = 72

f *cresc.* *fff* *f* *p* *dim.* *ppp*